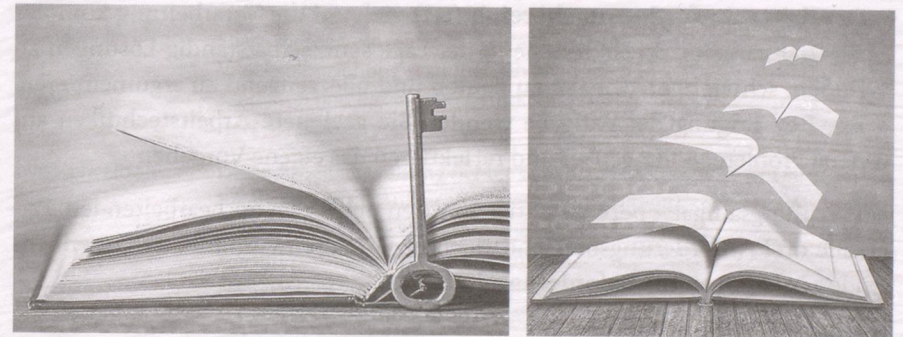


Grundlagen

Jeder epische, dramatische und lyrische Text stellt ganz eigene Anforderungen an das Verständnis des Lesers und ist auf individuelle Weise zu deuten. Dennoch gibt es für jede Textinterpretation ein grundlegendes Gerüst zur Vorgehensweise, an das Sie sich bei Ihrer Bearbeitung halten können und das Sie kennen sollten. Genauso wichtig ist es, entsprechendes Vorwissen aufzubauen. Um einen Text sachgemäß untersuchen und überzeugend deuten zu können, sollten Sie deshalb

- die **Arbeitsanweisungen** und ihre Anforderungen verstehen,
- über wichtige **Interpretationsmethoden** Bescheid wissen,
- grundlegende **Bearbeitungsbereiche** kennen,
- die notwendigen Arbeitstechniken beherrschen und die richtigen **Arbeitsschritte** wählen.



Um einen komplexen literarischen Text in seinen einzelnen Bauelementen zu erfassen und seine Aussage zu entschlüsseln, ist es wichtig, die Vorgehensweise genau zu planen. Nur so erschließt sich Ihnen ein epischer, dramatischer oder lyrischer Text in seinen vielfältigen Facetten.

1 Anforderungsbereiche, Operatoren und Arbeitsanweisungen

1.1 Anforderungsbereiche

Bei der Bearbeitung von Prüfungsaufgaben sollen Sie Leistungen nachweisen, denen drei Anforderungsbereiche von unterschiedlichem Niveau entsprechen. Diese sind bundesweit festgelegt:

- Der **erste Anforderungsbereich (I)** umfasst vor allem die Wiedergabe von Sachverhalten und Kenntnissen aus dem Unterricht. Dazu gehören die Vertrautheit mit Fachbegriffen und der Einsatz von Arbeitstechniken und Verfahren.
- Der anspruchsvollere **zweite Anforderungsbereich (II)** betrifft die Anwendung des erworbenen Wissens und der eingeübten Arbeitstechniken. Hier geht es also um das selbstständige Auswählen, Anordnen, Verarbeiten, Erklären und Darstellen bekannter Sachverhalte unter vorgegebenen Gesichtspunkten. Sie weisen nach, dass Sie Gelerntes auf vergleichbare Zusammenhänge übertragen und anwenden können.
- Der **dritte Anforderungsbereich (III)** zielt auf die Verarbeitung komplexer Sachverhalte. So sollten Sie in der Lage sein, selbstständig Lösungen zu finden, schwierigere Inhalte zu deuten und überzeugend zu argumentieren. Zur Bewältigung der Aufgabe wenden Sie geeignete Arbeitstechniken auf neue Problemstellungen an und reflektieren das eigene Vorgehen.

Jede Prüfungsaufgabe berücksichtigt in ihren einzelnen zu bearbeitenden Teilen alle drei Anforderungsbereiche, doch liegt der Schwerpunkt der zu erbringenden Leistungen im Anforderungsbereich II.

1.2 Operatoren und Arbeitsanweisungen

Die Lösung einer Aufgabe beginnt mit dem Verstehen der Arbeitsanweisung. Nicht selten treten bereits hier die ersten Schwierigkeiten auf. Nur wenn Sie von vornherein genau wissen, auf welche besonderen Aspekte Sie bei den einzelnen Arbeitsanweisungen zu achten haben, gewinnen Sie an Sicherheit, verringern Ihren Überlegungsaufwand und sparen auf diese Weise kostbare Zeit ein, die Sie an anderer Stelle sinnvoller einsetzen können. Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten, die Sie unterscheiden müssen:

- Eine **umfassende Arbeitsanweisung** wie *Interpretieren Sie den folgenden Text* deckt alle drei Anforderungsbereiche ab. Sie lässt Ihnen einerseits Spielraum für eigene Schwerpunktsetzungen, bietet aber andererseits keine Strukturierungshilfe.
- **Differenzierte Teilaufträge** sind dagegen einzelnen Arbeitsbereichen zugeordnet und haben den Vorteil, nur klar abgegrenzte Segmente zu betreffen.

Grundlage für jede Aufgabenstellung bilden handlungsinitiierende Verben, die sogenannten **Operatoren**. Sie zeigen an, welche **Tätigkeiten** beim Aufgab lösen von Ihnen erwartet werden, und konkretisieren sich in den Arbeitsanweisungen. Die folgende Liste stellt eine Auswahl von Operatoren vor, die vor allem für Ihre Arbeit an literarischen Texten wichtig sind. Sie orientiert sich an den Vorgaben des „Instituts zur Qualitätsentwicklung im Bildungswesen“ der Humboldt-Universität zu Berlin.

Operator	Beschreibung	Arbeitsanweisung
analysieren (I, II, III)	Ein Text wird als Ganzes oder nach bestimmten Aspekten in inhaltliche, formale und sprachliche Bereiche zerlegt. Diese werden einzeln und in ihrer Wechselbeziehung systematisch erschlossen und das Ergebnis strukturiert dargelegt.	<i>Analysieren Sie die erzählerische Gestaltung. (S. 56)</i> <i>Analysieren Sie die sprachlich-stilistische Gestaltung. (Vgl. S. 58)</i>
beschreiben (I, II)	Diese Arbeitsanweisung richtet sich häufig auf Inhalt, Aufbau, Sachverhalte, Situationen, Vorgänge und Verhaltensweisen von Figuren. Formulieren Sie sachlich und verzichten Sie auf Erklärungen und Deutungen. Es erweist sich oft als hilfreich, dem Textverlauf zu folgen.	<i>Beschreiben Sie den inneren Aufbau des Textes. (Vgl. S. 48)</i>
beurteilen (II, III)	Hier sollen Sie einen Sachverhalt, eine Aussage oder das Verhalten einer Figur unter Einbeziehung Ihres Fachwissens nach vorgegebenen Kriterien bzw. begründeten Wertmaßstäben einschätzen. Das Ergebnis muss auf sachlichen und nachvollziehbaren Fakten beruhen.	<i>Beurteilen Sie die im Text zum Ausdruck kommende Weltsicht.</i>

Operator	Beschreibung	Arbeitsanweisung
charakterisieren (II, III)	Sie arbeiten die kennzeichnenden Merkmale von Figuren, Sachverhalten oder Vorgängen heraus. Bei Figuren richtet sich das Interesse auf individuelle bzw. typische Eigenschaften, wie sie durch eigene Aussagen, Verhaltensweisen, Gedanken und Empfindungen, aber auch durch Hinweise anderer Figuren oder (in epischen Texten) des Erzählers deutlich werden. Die gefundenen Merkmale und Eigenschaften sollen schließlich ein Gesamtbild ergeben.	<i>Charakterisieren Sie den Protagonisten. (Vgl. S. 70)</i> <i>Arbeiten Sie heraus, wie der Bürgermeister Informationen manipuliert. (S. 117)</i> <i>Charakterisieren Sie den Gerichtsdiener Adam innerhalb seiner sozialen Beziehungen. (S. 119)</i>
darstellen (I, II)	Sie zeigen Inhalte, Probleme, Sachverhalte und deren Zusammenhänge auf. Achten Sie dabei auf eine durchdachte, übersichtliche Struktur und die Verwendung fachsprachlicher Begriffe.	<i>Stellen Sie den Zusammenhang von äußerer und innerer Handlung dar. (S. 74)</i> <i>Stellen Sie Konfliktsachen und -entwicklungen dar. (S. 122)</i> <i>Stellen Sie den Dialogverlauf dar. (Vgl. S. 127)</i>
einordnen (zuordnen) (I, II)	Sie stellen einen Text, ein Thema, einen Sachverhalt, eine Aussage, ein Problem begründet in einen (historischen, literarischen, thematischen oder motivischen) Zusammenhang und greifen dabei auf Ihr Vorwissen zurück.	<i>Ordnen Sie den Text der Romantik zu. (S. 186)</i>
erläutern (II, III)	Um schwierige Sachverhalte, Textausagen oder Problemstellungen zu klären und zu verstehen, bedarf es zusätzlicher Informationen, Belege und Beispiele. Sie dienen der Veranschaulichung, der Einbindung in größere Zusammenhänge und machen durch Hinweise auf Ursachen und Wirkungen Komplexes einsichtig.	<i>Erläutern Sie [...] die Bedeutung von Sprache. (S. 77)</i> <i>Erläutern Sie [...] wesentliche Elemente des bürgerlichen Trauerspiels. (S. 134)</i> <i>Erläutern Sie die Bedeutung des Einsamkeits-Motivs. (S. 179)</i>
erörtern (I, II, III)	Sie sollen auf der Grundlage einer Textanalyse oder -auswertung eine These oder Problemstellung hinterfragen und zu einem Urteil gelangen.	<i>Erörtern Sie die Position des Protagonisten und berücksichtigen Sie dabei dessen persönliche und soziale Situation.</i> <i>Erörtern Sie das Verhalten des Protagonisten.</i>

Operator	Beschreibung	Arbeitsanweisung
in Beziehung setzen (II, III)	Sie sollen Zusammenhänge unter vorgegebenen oder selbst gewählten Gesichtspunkten begründet herstellen.	<i>Setzen Sie die Position des Autors in Beziehung zum Frauenbild des vorliegenden Textauszugs.</i>
interpretieren (I, II, III)	Auf der Grundlage der Analyse eines vorgelegten Textes oder bestimmter Aspekte erschließen Sie Sinnzusammenhänge und gelangen so unter Einbeziehung von Inhalt, Form und Sprache zu einer schlüssigen Deutung.	<i>Interpretieren Sie den Text im Hinblick auf die Darstellung von Raum und Zeit. (S. 66)</i> <i>Interpretieren Sie das folgende Gedicht.</i>
sich auseinandersetzen mit (II, III)	Sie sollen eine Aussage, These, Sichtweise oder Problemstellung argumentativ und urteilend abwägen und zu einem nachvollziehbaren Ergebnis kommen. Dabei können Sie linear oder dialektisch vorgehen und Ursachen und Folgen berücksichtigen.	<i>Setzen Sie sich mit der Weltanschauung des Protagonisten auseinander.</i>
überprüfen (II, III)	Sie hinterfragen Aussagen/ Behauptungen kritisch und schätzen ihre Gültigkeit kriterienorientiert und begründet ein.	<i>Überprüfen Sie, inwieweit der Text den gattungsspezifischen Merkmalen einer Parabel (S. 88 f.), einer Kurzgeschichte (S. 90), einer Novelle (S. 93 f.) entspricht.</i>
vergleichen (II, III)	Sie arbeiten nach vorgegebenen oder selbst gewählten Gesichtspunkten Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede heraus und wägen diese gegeneinander ab.	<i>Vergleichen Sie das Motiv der Einsamkeit in beiden Gedichten. (S. 183)</i>
zusammenfassen (I, II)	Hier sollen Sie Inhalte, Aussagen, Gedankengänge, Handlungsschritte komprimiert und strukturiert so darstellen, dass dabei das Wesentliche deutlich wird. Die Zusammenfassung kann entweder dem Textverlauf folgen (lineare Gestaltung) oder sich nach bestimmten in der Aufgabe angesprochenen Gesichtspunkten richten (aspektbezogene Gestaltung).	<i>Fassen Sie den Inhalt des vorliegenden Textes zusammen. (Vgl. Epik, S. 44; Drama, S. 93; Lyrik, S. 148)</i>

Die IQB-Operatorenliste finden Sie online unter: <https://www.iqb.hu-berlin.de/bista/abi/deutsch/dokumente>

Zusätzliche Aufgabenpräzisierungen

Mitunter wird den einzelnen Operatoren noch eine pointiertere Bestimmung angefügt. Diese fordert Sie auf, einzelnen Aspekten einer Aufgabe besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Beispiele:

- ... arbeiten Sie dabei insbesondere ... heraus.
- ... berücksichtigen Sie dabei insbesondere ...
- ... und erläutern Sie dabei vor allem, wie ...
- ... und gehen Sie dabei vor allem darauf ein, wie ...

TIPP

Auch bei der umfassenden Arbeitsanweisung „Interpretieren Sie ...“, die ausdrücklich keine weiteren Operatoren nennt, ist es zweckmäßig, wenn Sie bei Ihrer Vorgehensweise den Inhalten bestimmter Operatoren folgen. **Fassen** Sie also den Inhalt **zusammen**, **beschreiben** Sie den Aufbau und **analysieren** Sie die Sprache.

2 Interpretationsmethoden

Die Suche nach brauchbaren Interpretationsverfahren beschäftigt die Wissenschaft seit Langem. Ein bedeutender Ansatz begann im 19. Jahrhundert unter naturwissenschaftlichem Einfluss. In der Folgezeit entwickelten sich verschiedene **Methoden mit unterschiedlichen Schwerpunkten**.

2.1 Positivismus

In Anlehnung an die Naturwissenschaften entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine philosophische Richtung, deren Vertreter mit **klaren, nachweisbaren Fakten arbeiten** wollten. Diese Zielsetzung beeinflusste auch die damalige Textphilologie: Man sammelte Lebenszeugnisse des Autors, spürte den Entstehungsgeschichten von Werken nach und verglich die Bearbeitung von Themen, Motiven und Fassungen. Literatur erschien als Teil historischer Wirklichkeit und konnte durch sie beschrieben und **sachlich** erklärt werden. Konzentriert sich die Arbeit also weitgehend auf den Verfasser, so spricht man von der **positivistischen** oder auch **biografischen Methode**. Mit ihr sucht



Der Begriff „Positivismus“ geht auf den französischen Philosophen und Soziologen Auguste Comte (1798–1857) zurück.

der Interpret im Leben des Autors nach Ereignissen, die zum Verstehen des Textes beitragen. Er erforscht Tagebücher und Briefkorrespondenzen und überprüft Aussagen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis. Allerdings darf das Biografische nicht zur **Vernachlässigung des künstlerischen Aspekts** führen.

2.2 Geistesgeschichte

Am Anfang des 20. Jahrhunderts etablierte sich eine Gegenbewegung zum Positivismus. Ihre Vertreter sahen Dichtung in einem übergreifenden geistigen Zusammenhang von Kultur, Philosophie und Kunst. Nach ihrer Vorstellung spiegelt Literatur die geistigen Kräfte und tragenden Ideen der jeweiligen Zeit. Zum Verstehen eines Textes erschien ihnen deshalb eine bloß rational und analytisch ausgerichtete Vorgehensweise unzureichend. Sie betrachteten ihn vielmehr als ein Ganzes und versuchten, seine Aussage **einfühlend nachzuerleben**. Dem Gefühl und der **Intuition**, d. h. dem unmittelbaren Erfassen des Inhalts, wurde dabei eine besondere Rolle zugewiesen. Gegner werfen diesem Verfahren **Subjektivität**, Spekulation, Realitätsfremdheit und die Vernachlässigung detaillierter Analysen vor.

2.3 Werkimmanenz

Bei dieser Methode, die sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg an Universitäten und Schulen verbreitete, wird das dichterische Werk als ein **autonomes Kunstobjekt** betrachtet. Man versucht es aus sich selbst heraus (also immanent) zu verstehen. Die **Arbeit am Text** steht im Vordergrund. Biografische und historische Bezüge bleiben hier unberücksichtigt. Aufgrund intensiver Lektüre erfolgt die sorgfältige **Untersuchung** vor allem **formaler Elemente**. Aus ihrem funktionalen Zusammenspiel wird die Aussage erfasst und gedeutet. Die Textnähe macht diese Methode zur Grundlage jeder weiterführenden Interpretation. Kritische Stimmen verweisen allerdings auf die Gefahr von Einseitigkeit und lebensferner Literaturbetrachtung durch **Ausklammern textexterner Einflüsse**.



Bei der werkimmanenten Methode interessiert den Betrachter nur das Werk selbst, also weder die Biografie des Autors noch ein historischer Bezug.

2.4 Psychoanalytisches Verfahren

Die Vertreter dieser Richtung berufen sich auf Sigmund Freud (1856–1939), den Begründer der Psychoanalyse. Nach ihnen lassen sich Stoff- und Motivwahl, Figurengestaltung und sprachliche Bilder auf **verdrängte Triebe**, **Wünsche** und **seelische Verletzungen des Autors** zurückführen. Die psychoanalytische Methode, die besonders in den 1960er- und 70er-Jahren verbreitet war, beschränkt sich aber nicht nur auf den Autor, sondern untersucht auch die handlungsauslösenden Kräfte und Verhaltensweisen der Figuren sowie mögliche Auswirkungen auf (unbewusste) Leserreaktionen. Das Verfahren bedeutet eine Abkehr von überzogenen idealistischen Vorstellungen. Allerdings lassen die enge Fixierung auf Psychisches und das Ausklammern des historisch-sozialen Umfelds **unkritische Spekulationen** befürchten. Außerdem besteht bei Anwendung dieser Methode die Gefahr, das **Künstlerische** des Werkes zu **vernachlässigen**.



Sigmund Freud im Jahr 1909

2.5 Literatursoziologie

Für die Interpreten besteht ein **enges Verhältnis zwischen Gesellschaft und Literatur**. Vor allem interessiert sie die Frage, welche Antwort der Autor auf die gesellschaftlichen Wirklichkeiten seiner Zeit findet. Bei dieser Methode rücken also soziologische Themen in den Vordergrund, die allerdings mehr oder weniger mit einer bestimmten Weltanschauung, z. B. dem Marxismus, verknüpft sein können. Die **Gefahr** der Literatursoziologie liegt also in ihrer Einseitigkeit. Indem sie **Literatur in den Dienst der Ideologie** stellt, verfehlt sie die Komplexität eines Werkes. Zudem wird durch die Überbewertung des Gesellschaftlichen das Kunstwerk an den Rand gedrängt.

2.6 Rezeptionsästhetik

Ein geschriebenes Werk ist bewusst oder unbewusst auf einen fiktiven Leser angelegt und auf sein Verständnis hin verfasst. Von diesem unterscheidet sich der **reale Leser**. Seine Wahrnehmung wird durch seine Individualität und seinen soziokulturellen Kontext beeinflusst. Die Textsignale erreichen ihn deshalb nur gefiltert. Das bedeutet: Ein literarischer Text wird sich immer entsprechend den Vorgaben und Bedingungen der jeweiligen Zeit, in der er gelesen

wird, entfalten. So kommt es, dass **Leser verschiedener Epochen unterschiedliche Zugänge** zu seiner Aussage finden. Ein Leser der Gegenwart etwa versteht ein klassisches Drama anders als ein Leser um 1900.

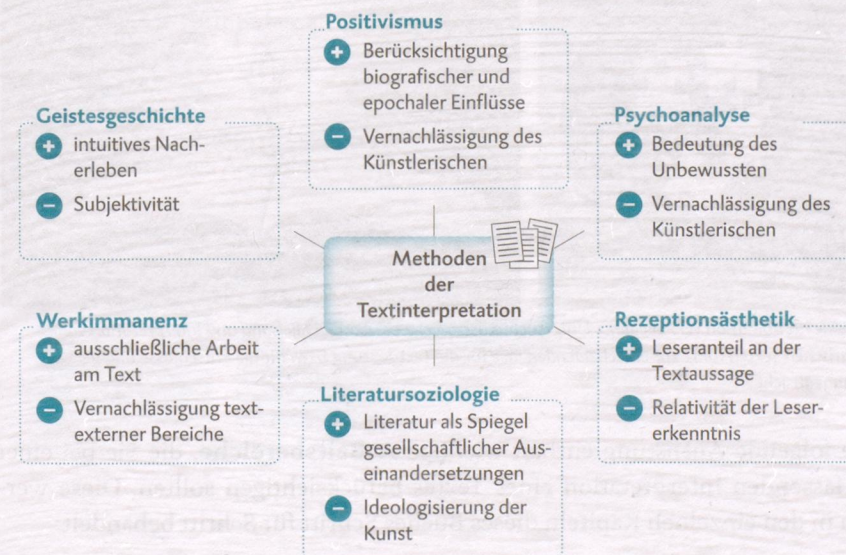
Die moderne Rezeptionsästhetik beschäftigt sich seit dem Ende der 1960er-Jahre bevorzugt mit Fragen, die die Wahrnehmung des Lesers beeinflussen, beispielsweise mit seinen Interessen, seiner Bildung und dem sozialen Umfeld, in dem er steht. Der **Rezipient** hat also durch seinen Verstehenshorizont **Anteil an der Aussage des Textes**. Entscheidend ist daher die Frage nach der Reaktion des Lesers: Findet bei ihm eine Erweiterung seines geistigen Horizonts statt? Oder ist sein Blickfeld so **ingeschränkt**, dass er die Tiefe der Textinformationen nicht erkennt bzw. diese völlig missversteht?



Leser verschiedener Epochen haben einen anderen Zugang zum selben Text; Vincent van Gogh: Die Romanleserin (1888)

2.7 Übersicht wichtiger Interpretationsmethoden

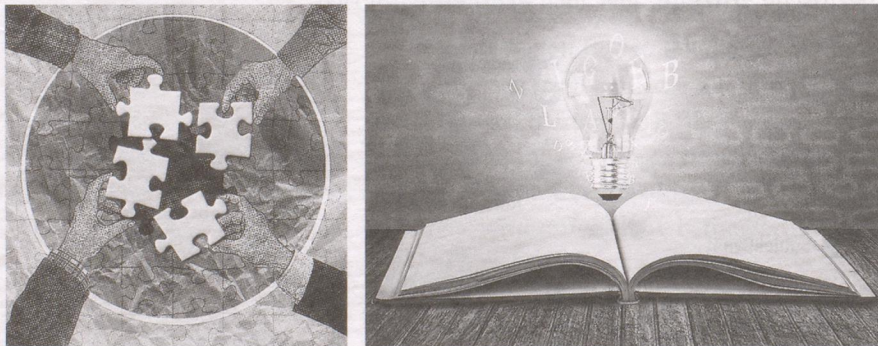
Die verschiedenen Varianten, an Textinterpretationen heranzugehen, bringen spezifische **Vorteile**, aber auch **Probleme** mit sich.



In der **Schule** spielt die **textimmanente Methode** die wichtigste Rolle. Dies gilt besonders für Prüfungen, bei denen sich die Interpretation wesentlich auf die Textvorlage konzentrieren muss. Mitunter finden sich aber in den Aufgabenstellungen auch Elemente weiterer Interpretationsmethoden. So können Teilaufgaben Vergleiche mit anderen Werken fordern oder nach Zeithintergründen, Autoren und Leserreaktionen fragen. Beigefügte Materialien sind hier zu berücksichtigen. Vor allem aber wird man in Referaten oder Seminararbeiten, bei deren Bearbeitung der Zugang zu umfangreichen Materialquellen möglich ist, je nach Aufgabenstellung auf Elemente verschiedener Interpretationsverfahren zurückgreifen.

3 Arbeitsbereiche

Eine umfassende Interpretation (lat. *interpretatio* = Erklärung, Auslegung) baut auf einer eingehenden Analyse auf, in der **Inhalt**, **Form** und **Sprache** in ihrer **Wechselwirkung** erschlossen werden. Die Ergebnisse der Analyse helfen Ihnen, den Text schlüssig zu deuten und die Aussageabsicht zu erkennen. Dabei können Figuren, Handlungen, Themen und Motive in den Vordergrund rücken. Mitunter erweisen sich die Einbeziehung des historisch-kulturellen Hintergrunds und/oder der Vergleich mit anderen Texten als sinnvoll.



Erst eine Kombination verschiedener Untersuchungsbereiche bei der Erschließung und Interpretation von literarischen Texten führt zur entscheidenden Idee für die Textdeutung bzw. für die Entschlüsselung der Aussageabsicht.

Die folgende Auflistung enthält wichtige **Arbeitsbereiche**, die Sie bei einer umfassenden Interpretation eines Textes berücksichtigen sollten. Diese werden in den einzelnen Kapiteln dieses Buches Schritt für Schritt behandelt:

- **Einleitung:** Angeben von Grundinformationen
- **Inhalt:** komprimierte Wiedergabe wichtiger Textaussagen
- **Form:**
 - Aufbau: Beschreiben der äußeren und inneren Textstruktur
 - Nachweis der Textart: z. B. Kurzgeschichte, episches Theater, Sonett
 - gattungsspezifische Aspekte: Untersuchen von Erzählstrategie (Epik), dramaturgischen Gestaltungsmitteln (Drama), Perspektive und lyrischem Ich (Lyrik)
- **Sprache und Stil:** Analysieren der Funktion der sprachlichen Gestaltungsmittel im Hinblick auf Thema und Wirkungsabsicht
- **Raum und Zeit:** Erschließen der inhaltlichen (thematischen und motivischen) Bedeutung und ggf. des literarhistorischen Bezugs
- **Figuren:** Charakterisieren wichtiger Einzelfiguren/der Figurenkonstellation
- **Handlung und Kommunikation:** Darstellen von Außen- und Innenhandlung; Handlungsräumen und -zeiten; Handlungsabläufen und -strategien; Gesprächsabläufen und -strategien; Konflikten und Konfliktabläufen
- **Thematik und Motivik:** Erkennen, Verstehen und Bewerten von Textaussage und -wirkung; Erklären der Wechselwirkung von Form und inhaltlicher Aussage
- **Epochenbezug und Kontextualität:** literaturgeschichtliche Einordnung; Erläutern des Inhalts in seiner Beziehung zur Biografie des Autors, dessen Werk, den historischen (d. h. politischen, gesellschaftlichen, kulturellen) Ereignissen seiner Zeit und der Motivtradition
- **Schluss:** Zusammenfassen der Ergebnisse; Formulieren eines Ausblicks

Beachten Sie

Entsprechend der Textgattung (Epik, Dramatik, Lyrik) und der konkreten Aufgabenstellung kommt diesen Arbeitsbereichen jeweils unterschiedliches Gewicht zu.



4 Arbeitsschritte

Im Prinzip folgen fast alle Lösungsmethoden folgenden Arbeitsschritten:

- 1 **Klären** der Arbeitsanweisungen, sorgfältiges aufgabenbezogenes, reflektierendes **Lesen** des Textes, **Aufgabenauswahl**, **Zeitplanung**
- 2 **Materialsammlung** (markieren, notieren)
- 3 **Materialsichtung und -ordnung** (auswählen, vernetzen, strukturieren, gliedern)
- 4 **Ausführung** (Ergebnisse formulieren)
- 5 abschließende **Überprüfung** (auf inhaltliche und sprachliche Fehler oder auf das Fehlen von wichtigen Aspekten hin kontrollieren)

Um den vorgegebenen Zeitrahmen, der Ihnen für Ihre Aufgabe zur Verfügung steht, sinnvoll zu nutzen und nicht unter Druck zu geraten, erstellen Sie am besten zu Beginn einen groben **Zeitplan**. Er sollte Ihnen am Schluss eine letzte Überprüfung Ihrer Arbeit ermöglichen.

Schritt 1 Klären der Arbeitsanweisungen, Lesen, Aufgabenauswahl und Zeitplanung

Nehmen Sie sich Zeit, lesen Sie Arbeitsanweisung und Text **gründlich** durch und überlegen Sie, welche Anforderungen Sie erfüllen müssen. In Prüfungssituationen verführt gerade der Zeitdruck häufig zu einem oberflächlichen und hastigen Überfliegen des Textes, bei dem Ihnen wichtige Informationen entgehen könnten. Gründliches Lesen heißt nämlich **wiederholtes Lesen**. Nachdem Sie sich beim ersten Durchgang einen Überblick über Thematik, Inhalt und Aussage verschafft haben, konzentrieren Sie sich beim zweiten auf einzelne Textabschnitte. Sie lesen also **strukturiert**, d. h., Sie achten auf Zusammengehöriges, Sinneinheiten und inhaltliche Einschnitte. Das verlangt ein mehrfaches Einhalten, Zurückgehen und erneutes Aufnehmen einer Textpassage (**reflektierendes Lesen**). Der Vorteil ist, dass Sie so Ihren Verstehensprozess kontrollieren können. Anspruchsvolle literarische Texte geben ihre Geheimnisse nicht ohne Weiteres preis. Übrigens: **Jede Teilaufgabe** verlangt ein **erneutes Lesen** entsprechend dem angestrebten Ziel. So setzt beispielsweise die Sprachanalyse andere Schwerpunkte als die Darstellung des Handlungsverlaufs.

TIPP

Ein **kleinschrittiges Vorgehen** steigert Ihre Aufnahmefähigkeit; es fördert das Erkennen von Textstruktur, Handlungs- und Geschehensablauf und damit das Verstehen der inhaltlichen Aussage.

Entscheidend für den Erfolg Ihrer Bearbeitung ist zunächst auch die „**richtige**“ **Auswahl** aus den vorgelegten Prüfungsaufgaben. Um die geeignetste Aufgabe zu finden, gehen Sie am besten so vor:

- **Lesen** Sie alle Aufgaben und Texte **genau** durch, das heißt nicht nur auf die Gesamtaussage hin, sondern auch unter dem Aspekt einzelner Sinneinheiten.
- Machen Sie sich die **Inhalte der Arbeitsanweisungen** bewusst (vgl. Anforderungsbereiche, Operatoren und Arbeitsanweisungen auf S. 2 ff.).
- Kontrollieren Sie Ihr **Vorwissen** im Hinblick auf die Ziele der Arbeitsanweisungen. Fragen Sie sich: Was weiß ich über ...
 - ... **Gattung bzw. Textart?** → Sie sind wichtig für die Analyse von Aufbau und Form sowie für die Deutung des Inhalts.
 - ... **Thematik und Motivik?** → Vorkenntnisse erleichtern den Zugang zu Begriffsinhalten, Variationen, Vernetzungen und Motivtraditionen.
 - ... **den Autor?** → Biografische Informationen können spezielle thematische Schwerpunkte und Motive erhellen.
 - ... **die Entstehungszeit?** → Sie gibt Auskunft über epochentragende Themen und Motive.
- **Wägen Sie nun sachlich ab**, welche Aufgabe Ihren Kenntnissen und Fähigkeiten am besten entspricht. → Nehmen Sie sich für diese Überlegungen Zeit, bleiben Sie aber dann bei Ihrer Entscheidung.

TIPP

Mitunter hilft Ihnen dabei auch das **Ausschlussverfahren**, bei dem Sie alle Aufgaben, mit denen Sie nicht zurechtkommen, aussortieren. Schließlich bleibt diejenige Aufgabenstellung übrig, bei der Sie die wenigsten Negativ-Punkte finden.

Schritt 2 Markieren, Notieren, Sammeln

Bereits mit dem **zweiten Lesen** beginnt das systematische Erarbeiten der Textaussage und der in den Aufgaben gesetzten Ziele bzw. Untersuchungsgebiete. Wesentliche Textaussagen werden nun schärfer erkannt als bei der ersten Lektüre. Deshalb fangen Sie erst jetzt mit dem **Markieren und Notieren wichtiger Stellen** an. Mit dieser Technik gestalten Sie den Text übersichtlicher. Benutzen Sie dazu Bleistift und Textmarker. Gehen Sie schrittweise vor:

- Wenden Sie sich zuerst der **inhaltlichen und formalen Struktur** zu. Halten Sie die erkannten Sinneinheiten und Strukturelemente mit Stichworten am Textrand fest.

- Auch bei der **Sprachanalyse** leistet Ihnen das Markieren wertvolle Hilfe. Die Verwendung unterschiedlicher Farben hebt die Grundfunktionen der eingesetzten Mittel heraus und macht damit Intentionen deutlich. Beispielsweise kennzeichnen Sie alle rhetorischen Fragen, Antithesen und ironischen Wendungen mit der gleichen Farbe. Diese Mittel signalisieren häufig Spannung. Verbunden mit dem Kontext können sie auf ein ganz bestimmtes Verhalten hinweisen bzw. eine Situation verdeutlichen.
- Vergessen Sie schließlich nicht, sich bereits in der frühen Phase der Inhalts- und Formfassung **erste Gedanken zur Deutung** zu machen, indem Sie thematische Auffälligkeiten am Rand oder auf einem gesonderten Blatt stichpunktartig notieren und assoziativ mit Ihrem Vorwissen verbinden.

Ihre **Materialsammlung** richtet sich nach den in der Arbeitsanweisung formulierten Zielen (z. B. Figurencharakteristik, Gesprächsstrategie, Motivik). Die relevanten Themenbereiche sind dabei nach den Elementen aufzuschlüsseln, die sie bestimmen (z. B. bei der Figurencharakteristik: äußere Merkmale, Einstellungen, Handlungen und Verhaltensweisen, soziale Beziehungen). An ihnen orientiert sich die Faktensuche.

TIPP

Markieren Sie arbeitsökonomisch überlegt und der Zielsetzung entsprechend. Eine weitere Lektüre kann sich dann auf die markierten Stellen beschränken. So sparen Sie Zeit und behalten leichter den Überblick.

Schritt 3 Sichten und Ordnen

Nachdem Sie den Text unter der Perspektive eigener oder in den Arbeitsanweisungen formulierter Ziele durchsucht und Material gesammelt haben, müssen Sie die **Fakten** auf ihre thematische Bedeutung hin **überprüfen und ordnen**: Überprüfen heißt, Sie bestimmen den Stellenwert der einzelnen Informationen im Hinblick auf das Aufgabenziel. Sie fragen: Welche Fakten führen vom Thema weg, welche sind stichhaltig und verwertbar und welche für die Lösung der Aufgabe besonders wichtig? In der Regel erkennen Sie dabei bereits, dass einzelne Informationen sachlich zusammengehören. Bündeln Sie diese, bilden Sie **Oberbegriffe** und ordnen Sie sie **steigernd** nach ihrer Aussagekraft.

Ihre Arbeit sollte zu einer **Gliederung** oder einem **Schreibplan** führen, die bzw. der eine schlüssige und überzeugende Darstellung erwarten lässt. Bei einer umfassenden Arbeitsanweisung sind im Hauptteil Ihrer Arbeit in der

Regel **drei Abschnitte** enthalten: Textzusammenfassung, Analyse der formalen und sprachlichen Gestaltungsmittel sowie Textdeutung. Bei der Aufgabe „Interpretieren Sie den folgenden Text“ erweist sich dieses Gliederungsmuster als sinnvoll:

- A Überblicksinformation [= Einleitung]
- B Interpretation [= Hauptteil]
 - I Zusammenfassung des Inhalts und Beschreibung des Aufbaus
 - II Analyse der formalen und sprachlichen Gestaltung
 - III Textdeutung (unter Berücksichtigung von Motivik und gattungs-, text- und ggf. epochenspezifischen Besonderheiten)
- C Zusammenfassendes Ergebnis, Abrundung, Ausblick [= Schluss]

Schritt 4 Ausführen

Nun ist Ihr Ziel, die ausgewählten und strukturierten Einzelfakten sinnvoll zu einem Ganzen zu verbinden und abschließend in einem geschlossenen Text zu präsentieren. Es erleichtert Ihre Arbeit, wenn Sie die folgenden **Kriterien** stets im Auge behalten:

- **Sachlichkeit:** Eine in der Textvorlage angelegte Spannung wird nicht übernommen, ebenso wenig dürfen sich kommentierende Wertungen finden.
- **Verständlichkeit:** Bemühen Sie sich um treffende Adjektive und vermeiden Sie Schachtelsätze. Die Argumentation sollte eindeutig und nachvollziehbar erfolgen und keine Gedankensprünge enthalten.
- **Übersichtlichkeit:** Ihr dienen Absätze sowie das Vermeiden trivialer Überleitungen und inhaltsarmer Füllwörter. Hilfreich ist dabei die Verwendung nebenordnender und unterordnender Konjunktionen (*denn, darum, deshalb; weil, da, als, ...*).
- **Verwendung eigener Worte, indirekter Rede und des Präsens:** Ihre Darstellung erfolgt in eigenen Worten. Wandeln Sie bei der Inhaltszusammenfassung direkte in indirekte Rede um. Formulieren Sie außerdem Ihre Ausführungen in der Zeitstufe des Präsens.
- **korrekte Zitierweise:** Um Textstellen wiederzugeben und damit Ihre Untersuchungsergebnisse zu belegen, haben Sie zwei Möglichkeiten: das direkte bzw. wörtliche Zitat und das indirekte bzw. sinngemäße Zitat.

Richtig zitieren

Unter Zitieren versteht man die wörtliche oder sinngemäße Übernahme von Textteilen. Mit Zitaten können Sie die **eigenen Aussagen stützen und Thesen begründen**. Zitate dürfen aber nicht dazu dienen, sich eigene Formulierungen zu ersparen – wählen Sie sie deshalb mit Bedacht aus. Vermeiden Sie auch eine reine Häufung von Zitaten, ohne aus ihnen Schlüsse (für die Deutung) zu ziehen oder mit ihnen eigene Erkenntnisse zu belegen.

Ein **wörtliches bzw. direktes Zitat** verlangt eine exakte, buchstabengetreue Textwiedergabe. Diese steht in Anführungszeichen und enthält anschließend die genaue Quellenangabe mit Zeilenverweis in Klammern: „ein altes, einem Marchese gehöriges Schloss“ (S. 197, Z. 1 f.). Beachten Sie des Weiteren:

- Bei nur einer Textvorlage genügt die **Zeilenangabe**. Handelt es sich um mehrere Texte, beispielsweise bei einem Vergleich, so enthält die Quellenangabe zusätzlich den Verfassernamen vor der Zeilenangabe.
- Umfasst das Zitat zwei Zeilen, setzt man hinter die Zeilenangabe „f.“ für „und folgende Zeile“; „ff.“ = „und folgende Zeilen“; bei mehr als drei Zeilen setzt man in der Regel Ziffern, z. B. „Z. 11–14“.
- Auslassungen innerhalb des Zitats werden durch **eckige Klammern** angezeigt: „ein altes [...] Schloss“ (Z. 1 f.)
- Beim Einbau in eigene Sätze kann zwar die grammatische Struktur der Textstellen verändert werden, dabei ist aber jede Änderung durch eckige Klammern anzuzeigen: ... in „ein[em] alte[n] [...] Schloss“ (Z. 1 f.)
- Zitate innerhalb des übernommenen Textes (Zitat im Zitat) wechseln von doppelten **Anführungsstrichen** zu **einfachen** (, ‘).
- Längere Textübernahmen setzt man aus Übersichtlichkeitsgründen als eigenen Textblock vom üblichen Text eingerückt ab. Hier werden keine Anführungszeichen gesetzt.
- Bei Gedichten zeigt man den Verswechsel durch eine **Virgel** (/) an.

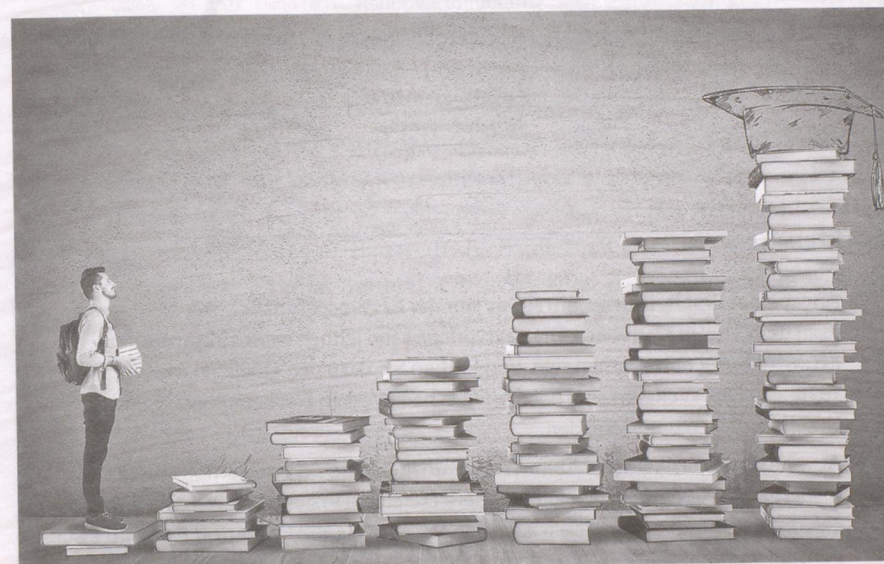
TIPP

Übernehmen Sie keine belanglosen Textteile nur um des Zitierens willen. Überlegen Sie deshalb: Können Sie die Information auch mit eigenen Worten wiedergeben?

Beim **sinngemäßen bzw. indirekten Zitieren** geben Sie eine Textstelle in eigenen Worten wieder, jedoch ohne den Inhalt zu ändern („sinngemäß“). Auch optisch unterscheidet sich ein indirektes Zitat deutlich von einer direkten Wiedergabe: Sie setzen **keine** Anführungszeichen und geben die Quelle in Klammern mit „**vergleiche**“ an: (vgl. Z. xx).

Schritt 5 Überprüfen

Der zu Beginn Ihrer Arbeit erstellte Zeitplan zahlt sich nun aus. Nachdem Sie Ihre Ausführung beendet haben, lesen Sie in Ruhe noch einmal den gesamten Text durch und überprüfen ihn auf **Rechtschreibung, Grammatik und Stil**. Streichen Sie fehlerhafte Formulierungen sauber mit einem Lineal durch und schreiben Sie die verbesserte Fassung darüber. Längere **inhaltliche Berichtigungen und Ergänzungen** sollten an den Schluss gesetzt werden. Verweisezeichen (ggf. durchnummeriert) im Text machen darauf aufmerksam.

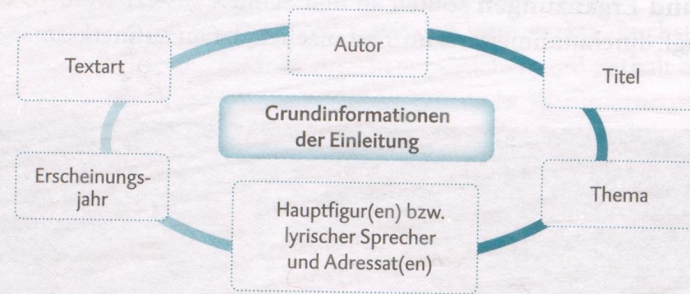


Schritt für Schritt zum Ziel: einem gelungenen Interpretationsaufsatz!

5 Hinweise zu übergreifenden Bearbeitungsbereichen

5.1 Die Einleitung

Nach der Aufgabenwahl wenden Sie sich der Einleitung zu und halten die dafür notwendigen **Informationen** fest. Mit ihnen eröffnen Sie dem Leser den Zugang zum Text. Sprechen Sie deshalb folgende Punkte an:



Beachten Sie

- Angabe des **Erscheinungsjahrs**: Das Jahr der **Erstveröffentlichung** steht meist nach dem Titel in Klammern. Die Textvorlage kann jedoch einer **späteren Veröffentlichung** entnommen sein. Vergleichen Sie dazu den Quellennachweis am Textende. Des Weiteren sind bei dramatischen Werken Erscheinungsjahr und Uraufführung zu unterscheiden.
- Angabe des **Themas**: Viele Abiturtex te enthalten eine sich steigernde innere Dramatik. Es genügt deshalb nicht, nur äußere Ereignisse in die Überblicksinformation aufzunehmen, vielmehr müssen auch entstehende **Gegensätze und Konflikte** kurz genannt werden.

Bei einer **umfassenden Interpretation**, in der Sie auf einzelne Teilaspekte ausführlicher eingehen, empfiehlt es sich, in der Einleitung Ihr methodisches Vorgehen kurz zu erläutern. Gegebenenfalls lässt sich ein Einleitungsgedanke so formulieren, dass Sie ihn im Schlussteil wieder aufgreifen und auf diese Weise Ihre Arbeit abrunden können. Bei der Lösung von **Teilaufgaben** gestalten kurze themenrelevante Einführungen die Übergänge flüssiger.

Näheres zum Thema „Einleitungen“ finden Sie in den gattungsspezifischen Kapiteln dieses Bandes (zur Epik siehe S. 42; zum Drama siehe S. 92; zur Lyrik siehe S. 146).

5.2 Inhalt und Aufbau

Eine komprimierte Zusammenfassung erleichtert den Zugang zur folgenden Analyse und Deutung. Orientieren Sie sich bei der Ausgestaltung Ihres Textes an den Geschehens- und Handlungsabläufen, den Sinneinheiten und Leitmotiven. Halten Sie sich an die Grundsätze: **knapp, sachlich, klar und übersichtlich**. Verwenden Sie **eigene Worte**, schreiben Sie im **Präsens** und vermeiden Sie Textübernahmen, auch in Form von Zitaten. Eigene Meinungen, Kommentare und überflüssige Details gehören nicht in eine Zusammenfassung.

Jeder Text ist auf bestimmte Weise formal und inhaltlich gegliedert: Die **äußere Struktur** erkennt man an Kapitel-, Akt- oder Stropheneinteilung, den **inneren Aufbau** an inhaltlichen Einheiten, wie Hinführung (Einleitung), Darstellung (Hauptteil) und Abrundung (Schluss) eines Themas.

Bei der Suche nach **Aufbauprinzipien** ist in der Regel die **Textart** hilfreich. Vielen Texten liegt ein kompositorisches Muster zugrunde, das von der Gattung bestimmt wird. So gibt es zahlreiche epische, dramatische und lyrische Texte mit weitgehend fester Bauart (z. B. Anekdote, Parabel, Kurzgeschichte, Novelle, klassisches Drama, Sonett). Grundsätzlich geben auch **Veränderungen** stets Hinweise auf die Struktur eines Textes. Achten Sie deshalb auf einen Wechsel in den Bereichen:

- Perspektive,
- Ort und Zeit,
- Figurenauftritt,
- thematische Schwerpunkte,
- Geschehens- und Handlungsabläufe sowie
- Wirklichkeitsbereiche (innere – äußere Handlung).

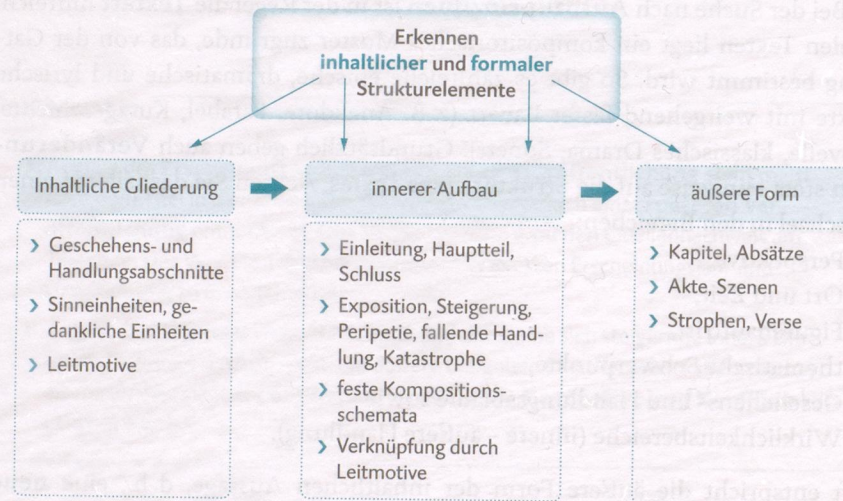
Oft entspricht die äußere Form der inhaltlichen Aussage, d. h., eine **neue Sinneinheit** wird meist auch an einem **neuen Absatz** erkennbar.

Beachten Sie

Mitunter, v. a. bei kürzeren Texten und Gedichten, bietet es sich an, Inhalt und Aufbau als einen gemeinsamen Bearbeitungsbereich zu behandeln. Aber auch dann sollte der Unterschied zwischen inhaltlichen und formalen Elementen deutlich werden.

Texte weisen außerdem entweder eine eher **offene oder geschlossene Form** auf. Die Elemente, die inhaltlich einen Text gestalten, stehen nämlich in unterschiedlicher Beziehung zueinander. Sie können in zeitlicher und kausaler Konsequenz und durch Leitmotive fest verknüpft aufeinanderfolgen. Besitzen sie zudem einen klaren Anfang und einen eindeutigen Schluss, handelt es sich um einen **geschlossenen Text**. Zeigen die Textelemente hingegen Eigenständigkeit, sind sie locker zusammengefügt, wirken Gedankengänge, Handlungen und Geschehen gebrochen, unverbunden und montiert, spricht man von einer **offenen Form**. **Traditionelle** Texte spiegeln eher eine geschlossene, überschaubare Welt, **moderne** Texte dagegen oft eine desillusionierte, gebrochene Welt.

Um die Struktur eines Textes zu erfassen, müssen Sie also zusammenfassend Folgendes berücksichtigen:

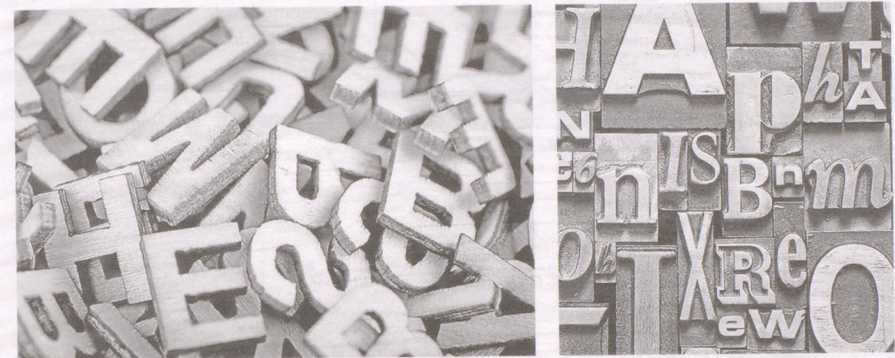


TIPP

Bereits beim ersten Durchlesen stellen sich weiterführende Gedanken und Assoziationen zu einzelnen inhaltlichen Aussagen ein. Notieren Sie diese stichpunktartig am Rand. Sie erleichtern Ihnen die folgende Form- und Sprachanalyse und dienen als erster Interpretationsansatz. Achten Sie aber darauf, **Inhalt und Interpretationsansätze klar zu trennen**. Deutungen haben bei einer Inhaltszusammenfassung keinen Platz!

5.3 Sprache und Stil

Neben der Inhaltszusammenfassung und Aufbaubeschreibung bildet die Sprachanalyse ein weiteres Element der Texterschließung. Konzentrieren Sie sich dabei auf **Auffälligkeiten** bei Wortwahl, Syntax, Stil und rhetorischen Mitteln. Es genügt jedoch nicht, nur einzelne Fakten zu sammeln und diese voneinander isoliert aufzulisten. Vielmehr gilt es, deren **funktionale Beziehungen zur Aussageabsicht** zu erkennen, um auf diese Weise zum Textverständnis zu gelangen.



Wortwahl

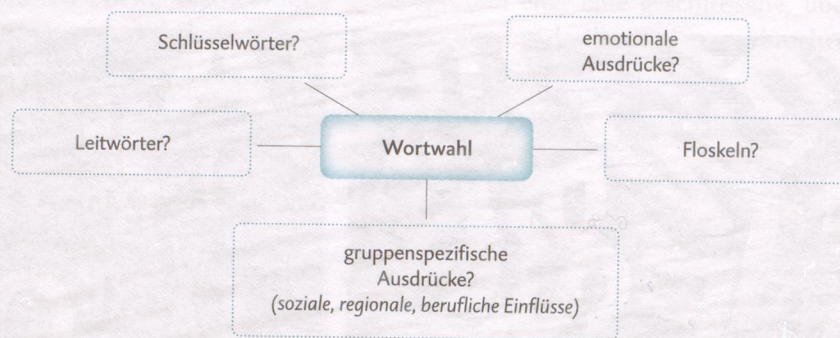
Wörter tragen Bedeutungen. Sie sind von Vorstellungen besetzt und lassen in ihrer Verwendung Wirklichkeitssicht und Intentionen des Autors erkennen. Achten Sie deshalb bei Ihrer Untersuchung ganz besonders auf **Schlüssel- und Leitwörter**.

Als sinntragende Wörter öffnen Ihnen **Schlüsselwörter** den Zugang zur Textaussage (vgl. die Verben „beschauen“ und „betrachten“ in den Quartetten des Gryphius-Sonetts, Text 14). Sie erweisen sich als besonders hilfreich, um vieldeutige und rätselhafte (sogenannte „hermetische“) Inhalte aufzuschließen, die einen raschen Zugriff verwehren (vgl. moderne Lyrik). Charakteristisch für **Leitwörter** ist ihr wiederholtes Auftreten an wichtigen Textstellen. Dadurch gliedern sie den Inhalt, verbinden seine Teile und heben besondere Aussagen hervor. Auch sie sind einer bestimmten Idee zugeordnet (vgl. „unschuldig“ im Drama Hebbels, Text 5).

Mitunter können Wörter **zugleich als Schlüssel- und Leitwörter** fungieren. Ebenso ist der Übergang von Leitwörtern zu Leitmotiven fließend. Beispielsweise hat das Adverb „immer“ im Auszug von Eugen Ruge (Text 2) so-

wohl Schlüssel- wie Leitfunktion. Es führt den Leser in die Zeitmotivik ein und leitet ihn durch seine einprägsame Wiederholung durch den Text.

Emotional aufgeladene Wörter können stimmungstragende, aber auch Spannung auslösende Wirkungen hervorrufen. Vor allem in moderneren Texten finden sich häufig **gruppenspezifische Ausdrücke**. Dabei kann es sich um berufliche Fachausdrücke, um regionalen (Dialekt) oder sozial gebundenen (z. B. Vulgärsprache) Wortschatz handeln. Gelegentlich spielen auch nichtsagende **Floskeln** eine Rolle.



Syntax

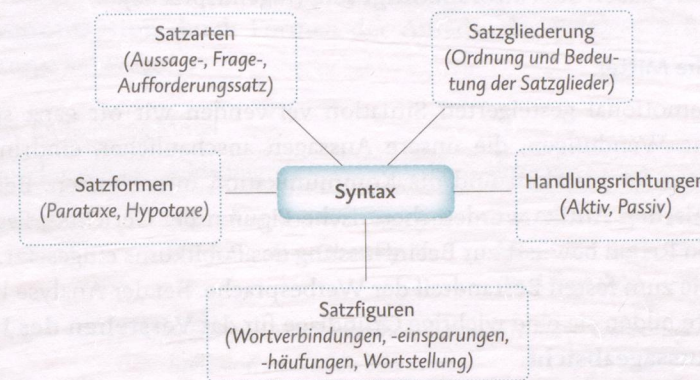
Satzarten bringen die im Text vorhandenen Grundabsichten zum Ausdruck: Sie teilen etwas mit, formulieren Fragen, geben einen Ausruf wieder oder fordern zu einer Tätigkeit auf (Aussage-, Frage-, Ausrufe- und Aufforderungssätze). Treten in einem Text bestimmte Satzarten auffällig oft oder an besonders prägnanter Stelle auf, können sie für die Deutung relevant sein.

Schenken Sie insbesondere allen aus der Norm fallenden Satzformen Interesse: Dominieren nebensatzarme **Parataxen** (= Abfolge von Hauptsätzen), um den Blick auf wesentliche Aussagen zu lenken, oder herrschen **hypotaktische Strukturen** (mit verknüpften Haupt- und Gliedsätzen) zur Darstellung komplexer Themen vor?

Jeder Satz besteht aus Wörtern, die Satzteile bilden und damit den **Satzbau** bestimmen. Achten Sie bei **Satzgliedern** vor allem auf ungewöhnliche Anordnung, Auslassung oder Häufung. Dem Prädikat, dem eigentlichen Geschehens Kern, kommt dabei besondere Bedeutung zu.

Dieses Geschehen kann aus unterschiedlichen Perspektiven (**Handlungsrichtungen**) betrachtet werden: Im Aktiv ist das Subjekt Träger des Geschehens, im Passiv geschieht umgekehrt mit dem Subjekt etwas, es kann sogar ganz verschwinden.

Bei der Untersuchung der syntaktischen Besonderheiten eines Textes sollten Sie nicht zuletzt möglicherweise vorhandene **Satzfiguren** berücksichtigen (vgl. Liste der rhetorischen Mittel, zu denen auch die Satzfiguren gehören, auf S. 25 ff.). Konzentrieren Sie sich auf: Wortverbindungen (Asyndeton, Polysyndeton), Worteinsparungen (Ellipse), Worthäufungen (Akkumulation) und Besonderheiten der Wortstellung (Parallelismus, Inversion, Chiasmus).



Stil

In der Literaturwissenschaft versteht man unter Stil die **sprachliche Ausdrucks- und Gestaltungsart** eines Textes (also *wie* bzw. auf *welche Art und Weise* Inhalte ausgedrückt werden). Dabei wirken verschiedene Faktoren zusammen:

- **grammatische Gestaltungsmittel:** Bedeutung der Tempora, der Kasus, des Wortschatzes (vgl. Verbalstil, Nominalstil), der Syntax (vgl. parataktischer Stil, hypotaktischer Stil),
- **phonetische Gestaltungsmittel:** Rhythmus, Metrik, Sprachmelodie, Akzentuierung, Klanggestaltung bei lyrischen Texten,
- **rhetorische Gestaltungsmittel:** rhetorische Mittel, v. a. der Bildlichkeit (Metapher, Allegorie, Symbol).

Man unterscheidet verschiedene **Stilebenen:**

Stilebene

hohe Ebene	gehobene, gewählte Sprechweise mit zahlreichen rhetorischen Figuren
mittlere Ebene	unterhaltend, allgemein verständlich, umgangssprachlich
niedere Ebene	einfach, z. T. saloppe Wendungen, z. T. ins Vulgäre abgeleitet

Einzelne **Künstler** zeichnen sich oft durch einen ganz persönlichen Stil (Individualstil) aus, und auch **Epochen** werden durch stilistische Grundmuster geprägt (Epochalstil). Der Stil kann zudem von der **Textart** vorgegeben sein (vgl. Bericht-Stil), einen **geographischen** (regionaler Stil, Dialekt), **sozialen** (Bildungs-, Vulgärsprache; Ethnolekt = Sprechstil einer sozialen Minderheit in einem begrenzten Sprachraum), **beruflichen** (Fachsprachen, Behörden-Stil) Hintergrund haben oder **altersbedingt** sein (Jugendsprache).

Rhetorische Mittel

In einer emotional gesteigerten Situation verwenden wir oft ganz spontan sprachliche Wendungen, die unsere Aussagen anschaulicher, eindringlicher und spannender gestalten und die Kommunikation intensivieren. Bereits in der griechischen Antike wurden rhetorische Figuren bei Gerichts-, Fest- und politischen Reden bewusst zur Beeinflussung des Publikums eingesetzt. Heute gehören sie zum festen Bestandteil der Werbesprache. Bei der Analyse literarischer Texte bilden sie eine wichtige Grundlage für das **Verstehen des Inhalts** und der **Aussageabsicht**.



Ein guter Redner weiß, wie er sein Publikum überzeugen kann. So baut er seine Rede geschickt auf, setzt rhetorische Mittel ein und versteht es, auch stimmlich, gestisch und mimisch seine Zuhörer mitzureißen. Die Grundlagen der Rhetorik und der bewussten Verwendung von rhetorischen Mitteln liegen in der griechischen Antike und bestimmen auch heute politische Reden. Eine besonders eindringliche Wirkung hatten etwa die Anaphern (z. B. „Yes, we can“) in den Wahlkampfreden Barack Obamas, des ehemaligen US-amerikanischen Präsidenten.

Maßgeblich ist stets die Funktion im Zusammenspiel mit anderen sprachlichen Elementen. Man unterscheidet folgende **Grundfunktionen**:

- **Veranschaulichung und Verdeutlichung** durch Formen der Bildlichkeit, des Vergleichs → z. B. Allegorie, Beispiel, Metapher, Metonymie, Personifikation, Symbol, Synästhesie, Vergleich
- **Eindringlichkeit und Bekräftigung** durch Formen der Wiederholung, der Häufung, der Steigerung, der Umschreibung → z. B. Akkumulation,

Anapher, Asyndeton, Ausruf, Correctio, Ellipse, Emphase, Epanalepse, Epipher, Hyperbel, Klimax, Lautmalerei, Parallelismus, Personifikation, Wiederholung

- **Spannung** durch Formen der Normabweichung, des Gegensatzes (z. B. von Gesagtem und Gedachtem), der Anspielung, des Verschweigens → z. B. Allusion, Antithese, Contradictio in Adjecto, Inversion, Ironie, Litotes, Oxymoron, rhetorische Frage, Synästhesie
- **Kommunikation** durch Formen der Anrede, der Frage → z. B. Anrede, (rhetorische) Frage

Übersicht: Rhetorische Mittel

Rhetorisches Mittel	Erklärung	Beispiel
Akkumulation	Anhäufung von Wörtern ohne Nennung eines Oberbegriffs	Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städt' und Felder (Paul Gerhardt)
Allegorie	systematisierte Metapher, durch Reflexion zu erschließen	Justitia (= Gerechtigkeit)
Alliteration	gleicher Anlaut aufeinanderfolgender Wörter	Haus und Hof, Kind und Kegel
Allusion	Anspielung	Sie wissen, was ich meine.
Anapher	Wiederholung eines Wortes/einer Wortgruppe zu Beginn aufeinanderfolgender Sätze, Verse oder Strophen	Wir fordern, dass ... Wir fordern, dass ...
Anrede	Hinwendung an den Adressaten	Meine Damen und Herren, ...
Antithese	Gegenüberstellung von gegensätzlichen Gedanken/Aussagen/Begriffen	Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein. (Cryphius) jenes Thal und diser Felsen Höh' (Cryphius, Text 14, V. 3)
Aphorismus	knapp formulierter Sinnspruch	Der Klügere gibt nach.
Apokope	Wegfall eines Lautes oder einer Silbe am Ende des Wortes; meist durch Apostroph verdeutlicht	ich hab' dich, ich lass' dich
Archaismus	veralteter sprachlicher Ausdruck	abhold
Asyndeton	Reihung ohne Konjunktionen	Er kam, sah, siegte.

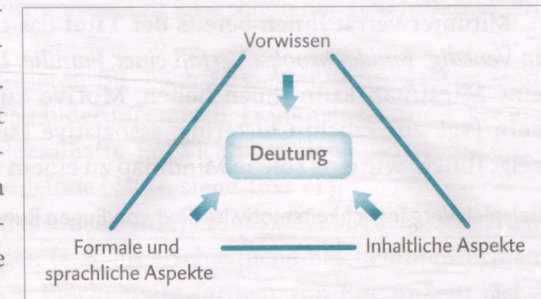
Rhetorisches Mittel	Erklärung	Beispiel
Ausruf		Stirb!
Beispiel		beispielsweise ...
Chiasmus	Überkreuzstellung von Satzgliedern	Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben. (Goethe, Faust I)
Chiffre	sprachl. Bild (Symbol), mit einer rätselhaften, komplexen Bedeutung, die entschlüsselt werden muss (häufig in moderner Lyrik)	schwarze Milch der Frühe (Celan), des Abends blauer Flügel (Trakl, Text 15, V. 11)
Contradictio in Adjecto	Widerspruch zwischen Substantiv und Adjektiv	blaues Blut
Correctio	Verbesserung eines Ausdrucks, der zu schwach erscheint	Die Schulaufgabe ist schlecht, ja geradezu miserabel.
Diminutiv	Verkleinerungsform	Stübchen, Schiffelein (Eichendorff, Text 12, V. 14, 23)
Elision	Wegfall eines auslautenden unbetonten Vokals vor einem folgenden Vokal	da steh' ich, hätt' ich doch Beschau' ich, Betracht' ich, Grund' all (Gryphius, Text 14, V. 3, 6, 7)
Ellipse	unvollständiger Satz durch Auslassung eines Wortes oder Satzteils	Schaute hinaus in die Welt. Irgendwie bunter. Idiotischer. (Ruge, Text 2, Z. 5 und 7)
Emphase	akustische Steigerung, betonte Verwendung eines Begriffs	Das Volksvermögen wird bewacht in der Nacht, der Nacht und vor allem in der Nacht.
Epanalepse	Wiederholung eines Wortes oder Satzteiles, jedoch nicht unmittelbar hintereinander	Er lief und lief. Und hier und dort (Trakl, Text 15, V. 7)
Epipher	Umkehr der Anapher (Wiederholung eines Wortes/einer Wortgruppe am Ende aufeinanderfolgender Sätze oder Verse)	Nicht jetzt, sagt er ... später, sagt er.
Euphemismus	Beschönigung, Verschleierung	„dahinscheiden“ statt „sterben“
Hyperbel	Übertreibung	ein Mund, groß wie ein Scheunentor

Rhetorisches Mittel	Erklärung	Beispiel
Inversion	Umstellung von Satzgliedern, abweichend vom normalen grammatikalischen Gebrauch	In seinen Armen das Kind war tot. (Goethe, Text 13, V. 32)
Ironie	Das Gegenteil des Gesagten ist gemeint.	Du siehst heute aber gut aus! gemeint.
Katachrese	Vermengung von nicht zusammengehörenden Bildern	Der Zahn der Zeit, der schon manche Träne getrocknet hat, wird auch über diese Wunde Gras wachsen lassen.
Klimax	Steigerung	In jeder Partei gibt es Eifrige, Übereifrige und Allzueifrige.
Litotes	Bejahung durch doppelte Verneinung	Die Schüler sind nicht unwillig.
Metapher	sprachl. Bild, bei dem ein Ausdruck durch einen anderen, meist anschaulicheren Begriff mit ähnlicher Bedeutung ersetzt wird; oft als verkürzter Vergleich, bei dem zwei Vorstellungsbereiche ohne „wie“ verbunden sind	Redefluss [= unaufhörliches Reden] Quelle [= Ursache] der Freude die toten Fenster (Ruge, Text 2, Z. 21 f.) [verdeutlichen den kulturellen Verfall]
Metonymie	Umbenennung, Übertragung	Goethe lesen, ein Glas trinken, Italien friert
Neologismus	Wortneuschöpfung	„Aufschieberitis“ [die für Krankheiten typische Endung -itis bezeichnet hier die Angewohnheit, unangenehme Arbeiten hinauszuzögern]
Onomatopoesie	Lautmalerei bei Wortbildungen	Es knistert und knastert.
Oxymoron	Zusammenfügen entgegengesetzter Begriffe	alter Knabe, bittere Süße, beredtes Schweigen
Paradoxon	scheinbar widersprüchliche Aussage, die sich bei näherer Betrachtung als richtig erweist	Weniger ist mehr. Ich weiß, dass ich nichts weiß.
Parallelismus	gleichartiger Satzbau	Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm (Goethe, Text 13, V. 4)

Rhetorisches Mittel	Erklärung	Beispiel
Parentese	Einschub	Ich möchte Ihnen – ich fasse mich kurz – über den Vorfall berichten.
Paronomasie	Wortspiel	Wir fürchten niemals Verhandlungen, doch wir werden niemals aus Furcht verhandeln.
Periphrase	Umschreibung eines Begriffs	„der Allmächtige“ statt „Gott“
Personifikation	Vermenschlichung eines Gegenstandes	Der dunkle Herbst kehrt ein [...] (Trakl, Text 15, V. 1)
Polyptoton	Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Flexionsformen	das Beste vom Besten
Polysyndeton	Aneinanderreihung von Wörtern/Satzteilen, die durch dieselbe Konjunktion verbunden sind	Und wiegen und tanzen und singen dich ein. (Goethe, Text 13, V. 20)
Rhetorische Frage	Scheinfrage	Wer glaubt denn das noch?
Symbol	bildhafter Ausdruck, der auf etwas Abstraktes (einen Begriff, eine Idee) verweist	„Sonne“ für „Gott“, „Wasser“ für „Leben“, „Taube“ für „Frieden“, „Wüste“ für „Einsamkeit“ (vgl. Gryphius, Text 14, V. 1)
Synästhesie	Vermischung v. Sinnesgebieten	goldene Töne
Synekdoche	Ein Teil steht für das Ganze.	„Klinge“ statt „Schwert“
Synkope	Ausfall eines kurzen Vokals im Wortinnern	ew'ger Friede
Vergleich	Verknüpfung zweier Sachverhalte oder Bildbereiche durch Hervorhebung des Gemeinsamen (durch das Wort „wie“)	stark wie ein Löwe
Zeugma	Verbindung von Substantiven durch ein Verb, das zu jedem einzelnen, nicht aber zu beiden passt	Er schlug das Fenster und den Weg zum Bahnhof ein.
Zitat	Textübernahme (Wort, Satz, Abschnitt)	der Ausdruck „bunte Büsche“ (Z. ...)

5.4 Zur Textdeutung

Bei der Textdeutung verbinden Sie **drei Bereiche miteinander**: die Ergebnisse der Analyse, zentrale inhaltliche Aussagen und Ihr vorhandenes Wissen. Berücksichtigen Sie Aspekte, die durch **Häufigkeit**, **Intensität** und **Verknüpfungsart** auffallen (Handlungen, Begriffe, Sachverhalte, Motive). Dabei erweitern sich die erschlossenen formalen, sprachlichen und inhaltlichen Fakten als hilfreich. Das eigene Vorwissen stellt den Inhalt in größere Zusammenhänge. So lassen sich Sinn und Absicht der oft verschlüsselten literarischen Aussage leichter erkennen.



Motive

Selbst wenn die Aufgabenstellung nicht explizit von Ihnen verlangt, einen literarischen Text auf ein bestimmtes Motiv hin zu untersuchen, kann es für die Interpretation durchaus wichtig sein, sich mit vorhandenen Motiven zu befassen. Das **Motiv** ist ein kleines Bauelement, das als Bedeutungsträger einem Text eine **bestimmte Richtung** gibt. Es löst Handlungen aus, begleitet in verschiedenen Erscheinungsformen das Geschehen, verbindet Sinneinheiten und hält diese zusammen.

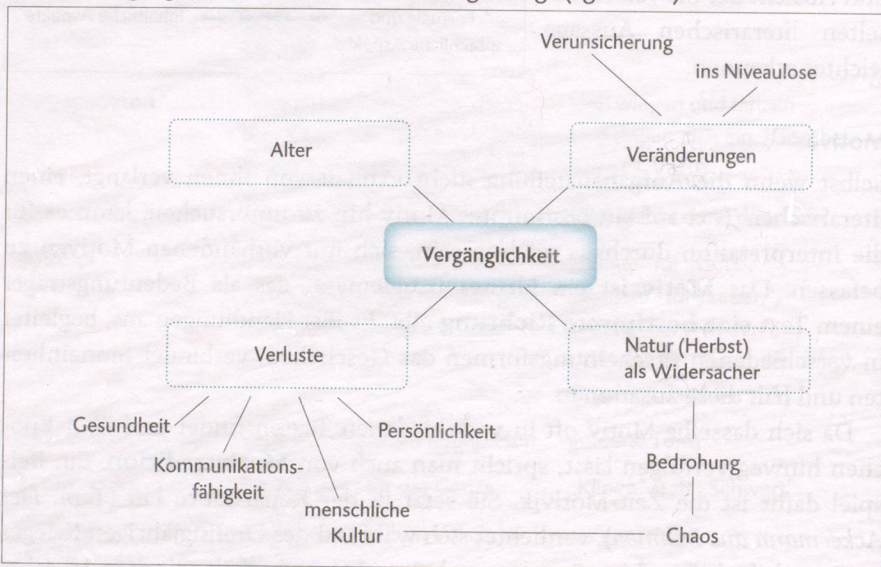
Da sich dasselbe Motiv oft in verschiedenen Texten findet und über Epochen hinweg verfolgen lässt, spricht man auch von **Motivtradition**. Ein Beispiel dafür ist die Zeit-Motivik. Sie setzt in der Renaissance ein (Tepl: *Der Ackermann aus Böhmen*), verdichtet sich während des Dreißigjährigen Krieges im Barock (vgl. Gryphius-Sonette, auch Text 14) und erhält seit dem 19. Jahrhundert durch die verstärkte Orientierung des Menschen im Diesseits neue Aspekte (vgl. Zeitromane), die in der Moderne noch weiter differenziert werden (unverarbeitete Vergangenheit, Zukunftsängste). „Zeit“ ist auch das Grundmotiv im Textauszug von E. Ruge (siehe Text 2). Sie wird als Vergänglichkeit erfahren und konkretisiert sich in Krankheit, Persönlichkeitsverlust, verfallender Kultur und bedrohlicher Natur.

Ein wichtiges **Erkennungsmerkmal von Motiven** ist die **Wiederholung**. Achten Sie also auf sich wiederholende Situationen, Räume, Gegenstände, Ereignisse, Figuren, Eigenschaften, Verhaltensweisen, Bilder. Auf diese Weise er-

fassen Sie auch **Leitmotive** als häufig wiederkehrende, kleine formale und inhaltliche Einheiten. In dramatischen Texten finden sich oft auf Spannung ausgerichtete Motive (z. B. feindliche Brüder); in der Lyrik werden Motive häufig bildhaft dargestellt (z. B. Dämmerung, Nacht, Frühling, Einsamkeit), in epischen Texten breiter angelegte bevorzugt (z. B. Selbstverwirklichung, Lebensweg, Künstlertum, Familie, Ehebruch).

Mitunter verrät Ihnen bereits der **Titel** das tragende Hauptmotiv: *Der Tod in Venedig*; *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*; *Der Herbst des Einsamen*. Auch eine **Mindmap** kann Ihnen helfen, **Motive zu erfassen und aufzuschlüsseln** (vgl. zusätzlich: Clustering, assoziative Methode). Das folgende Beispiel zeigt Ihnen, wie eine solche Mindmap zu einem Textmotiv aussehen könnte.

Beispiel: Vergänglichkeitsmotiv im Text von Eugen Ruge (vgl. Text 2):



TIPP

Ein Kriterium für die **Qualität des Motivs** ist sein Fundort. Kommt es an zentralen Stellen vor, spricht dies für seine Intensität.

Motive haben unterschiedliche **Funktionen**. Sie können

- Handlungen auslösen und als **Sinnträger** fortlaufend begleiten (Leitmotive),
- auf entscheidende **Textstellen** aufmerksam machen,
- Textelemente verknüpfen und zu einer **Einheit** verbinden,

- dem Text eine ihn tragende **Stimmung** verleihen und ihm so eine bestimmte Wirkungsrichtung geben und
- kennzeichnende **Merkmale von Epochen** sein (z. B. das Nacht-Motiv für die Romantik).

Wenn Sie bestimmte **Motive eines Textes darstellen wollen**, können Sie **auf unterschiedliche Weise vorgehen**. Oft lässt schon der **Textinhalt** einen Gliederungsweg erkennen:

- Bei **Entwicklungen** strukturieren Sie nach Ursachen, Kennzeichen und Wirkungen bzw. zeitlichen Veränderungen (z. B. krankheitsbedingte Veränderungen: siehe Text 2; schicksalhafte Entwicklung: siehe Text 1; Lebenswege: siehe Text 12; sich wandelnde Natur: siehe Text 11);
- bei **thematischen Variationen** nach Erscheinungsformen, Eigenschaften und inhaltlichen Vernetzungen (z. B. unterschiedliche Erscheinungsformen einer Krankheit: siehe Text 2; Erscheinungsformen von Einsamkeit: siehe Texte 14, 15);
- bei **Relationen** stellen Sie die einzelnen Perspektiven und Aktionen dar (z. B. die Einstellungen der Figuren zum Krieg: siehe Text 7; zwischenmenschliche Konflikte: siehe Texte 5, 6).



So wie in der Literatur spielen Motive auch in der bildenden Kunst eine Rolle; Vincent van Gogh: Sternennacht (1889), Charles Allan Gilbert: All is Vanity (1892), Alfred Kubin: Der Krieg (1901/02)

Vergleichende Deutung von literarischen Texten

Die Arbeitsanweisung „Vergleichen Sie [...]“ verlangt von Ihnen, dass Sie vorgegebene oder selbst gewählte Texte, Textteile, Themen, Motive, Figuren, Verhaltensweisen oder andere Aspekte einander gegenüberstellen und in Beziehung setzen. Ziel ist es, **Gemeinsamkeiten**, **Ähnlichkeiten** oder **Unterschiede** zu ermitteln. Sie haben **zwei Möglichkeiten**: Sie untersuchen die Texte bzw. gewünschten Themenbereiche zunächst gesondert **nacheinander**, um anschließend in einem dritten Hauptpunkt Gemeinsamkeiten und Unter-

schiede festhalten zu können (diachrone Methode). Bei der zweiten Vorgehensweise (synchrone Methode) vergleichen Sie die Texte **parallel**.

Bei einer **allgemein formulierten Aufgabenstellung** orientieren Sie sich an den üblichen Untersuchungskriterien der Interpretation. Stellen Sie gegenüber:

- Informationen der Einleitung (Autor, Titel, Erscheinungsjahr, Epoche)
- Thema und inhaltliche Vermittlung
- formale Aspekte
- sprachliche Auffälligkeiten
- inhaltliche Schwerpunkte (z. B. Figuren, Motive)

Beachten Sie

Auf Details werden Sie nur dann ausführlich eingehen können, wenn Ihnen beide Texte, wie bei einem Gedichtvergleich, vorliegen. Hier ist es sinnvoll, vorbereitend mit einer **Tabelle** zu arbeiten, in der Sie in nebeneinander gesetzten Stichpunkten Unterschiede und Gemeinsamkeiten festhalten (vgl. S. 184).

Meist jedoch bezieht sich ein Vergleich auf **einzelne inhaltliche Aspekte** (z. B. Liebe, Krieg, Stadt, Natur, Gesprächsstrategie). Fächern Sie solche Begriffe nach den im Ausgangstext vorhandenen Hinweisen auf. Fragen Sie nach Entwicklungen, thematischen Variationen und Relationen. Soll etwa ein bestimmtes Motiv in verschiedenen Texten verglichen werden, so fragen Sie nach seinem Stellenwert im Text (→ Hauptmotiv?), seinen formalen Funktionen (strukturbestimmendes Leitmotiv?), seiner sprachlichen Realisation, seinen Erscheinungsformen, seinen inhaltlichen Funktionen (Herstellen inhaltlicher Zusammenhänge, Handlungs- und Stimmungsauslöser, Bedeutungsträger?), ggf. seiner Wirkung auf den Leser.

TIPP

Stellt Ihnen die Arbeitsanweisung die Wahl eines Vergleichstextes frei, so empfiehlt es sich, auf **gegensätzliche Inhalte** zu achten. So können Unterschiede klarer und einfacher herausgearbeitet werden.

Beim Vergleich lyrischer Texte werden zunehmend **zwei Aufgabenteile** angeboten. Die erste Arbeitsanweisung bildet den Arbeitsschwerpunkt und verlangt von Ihnen eine umfassende Interpretation des ersten Gedichts. Die zweite Teilaufgabe zielt auf einen **aspektorientierten Vergleich** mit einem weiteren Text (Thema, Motiv, Form, Sprache).

6 Übersicht über die literarischen Epochen

Barock (1600–1720)

- Hintergründe: Entwicklung der modernen Wissenschaften; Aufblühen des Humanismus; Absolutismus mit extremen sozialen Spannungen; große Religiosität und Religionskonflikte; **Dreißigjähriger Krieg** mit verheerenden Auswirkungen
- **Vanitas** (lat. „leerer Schein, Nichtigkeit, Eitelkeit“) als zentrales Motiv → **Memento mori** (lat. „Gedenke des Todes“): Abkehr von der Welt und Konzentration auf das Jenseits oder **Carpe diem** (lat. „Genieße den Tag“): Genuss des flüchtigen Augenblicks → Streben nach Ordnung in Form und Inhalt
- starkes Formbewusstsein und **Dominanz geregelter Formen**, z. B. **Sonett** mit Alexandriner in der Lyrik, um antithetisches Denken auszudrücken → **Regelpoetik**: poetisches Schreiben durch Orientierung an Regeln
- Lyrik (v. a. Sonette) und Drama (Tragödien mit mythologischen Stoffen) als dominierende Gattungen
- vorherrschende Themen: **Krieg, Tod, Vergänglichkeit**

Aufklärung (ca. 1720–1785)

- Hintergründe: (aufgeklärter) Absolutismus; Säkularisierung und Deismus (rationaler Zugang zu Gott); Aufstieg des Bürgertums
- Orientierung an der menschlichen **Vernunft** → distanziertes Verhältnis zu Emotionen; dagegen → **Empfindsamkeit** mit Aufwertung des Gefühls als **Gegenbewegung**
- **autonomes Individuum** mit Menschenrechten im Zentrum → **Toleranz** als zentraler Wert
- **lehrhafte Kurzformen** der fiktionalen Literatur: Fabel, Parabel, Lehrgedicht, Epigramm, Ode und Fortsetzungsroman → Literatur soll nützlich sein
- Themen: Ständekritik, Toleranz, Bildung, **Humanität, Erkenntnisfähigkeit** des Menschen
- Stilideal der **Klarheit und Verständlichkeit**

Sturm und Drang (ca. 1765–1785)

- Hintergründe: große soziale Ungerechtigkeit; absolutistische Machtpolitik und Fürstenwillkür → Aufbegehren der jungen Generation
- **starker Subjektivismus** mit Mensch als erlebendem und empfindendem Subjekt im Mittelpunkt → **Gefühlskult und Aufbruchsstimmung**
- Aufwertung der Emotionalität und des ganzen Menschen als **Gegenbewegung zum Rationalismus der Aufklärung**
- jugendliche **Protestbewegung**, die Fürstenwillkür, soziale Ungleichheit, materielle Not und rigide Moralvorstellungen anprangert

- Autonomie des Künstlers und seines Kunstwerkes → **Geniekult, Schöpfergedanke**
- Themen: **Herz**, Natur, Freundschaft, **Liebe, Freiheit**, polit. Widerstand, Gerechtigkeit
- Abkehr von Regelpoetiken → **Leidenschaftlichkeit der Sprache**: Ausrufe, Hyperbeln, Metaphern, Kraftausdrücke und Neologismen
- **Erlebnislyrik**: Wiedergabe der unmittelbaren Empfindungen des lyrischen Ich in freien Rhythmen, reimlosen Versen und hohem Pathos, aber auch in der Einfachheit des Volkslieds
- Tendenz zur freieren Form des offenen Dramas und zum Briefroman

Klassik (ca. 1786–1805)

- Hintergründe: Französische Revolution mit Terrorherrschaft; „Musenhof“ unter Herzogin Anna Amalia in **Weimar** (Zusammenarbeit von **Goethe und Schiller**)
- Leitgedanken: **Harmonie**, Ausgleich der Gegensätze, **Würde, Humanität**, Toleranz, Selbstbestimmung, Beherrschung und Mäßigung (*Edle Einfalt, stille Größe*)
- **Ideal des Guten, Wahren und Schönen** → Forderung nach ethischer Vervollkommenung durch Orientierung an der Antike → **Erziehung des Menschen** als Aufgabe der Kunst
- überzeitliches **Humanitätsideal** → historische Umstände, Alltagssprache oder politisches Ideal spielen keine Rolle → Vorwurf an Klassik, bestehende Verhältnisse zu stützen
- Themen: Humanität, **Freiheitsidee, Harmonie von Pflicht und Neigung**
- Ideal der **Formstrenge**: harmonische Verbindung von Inhalt, Sprache und Aufbau
- Lyrik: klassische Formen, z. B. Elegien und Epigramme; Drama: metrisch gebundene Sprache (Blankvers), hoher Stil, geschlossene Form, historische oder antike Stoffe; Epik: Bildungsroman

Romantik (ca. 1795–1830)

- Hintergründe: Französische Revolution mit Terrorherrschaft; zunehmendes Nationalbewusstsein durch Kriege gegen Napoleon
- Idee der Abhängigkeit des Menschen von einem Absoluten oder Unendlichen → Wiederannäherung an religiöse Denkformen → Poesie als Medium des Absoluten (**Universalpoesie**, in der alle Gattungen und Künste vereint sind) → Streben nach **Gesamtkunstwerk**
- Blick nach innen → „**Blaue Blume**“ als Symbol für metaphysische **Sehnsucht nach dem Fernen und Unerreichbaren** sowie den eigentlichen Seinszusammenhängen
- Themen und Motive: Natur als Bereich des Unendlichen, **Sehnsucht, Traum, Wahnsinn**, Entgrenzung, Einsamkeit, Vergänglichkeit, Reisen, Wandern, Nacht, Fantastisches
- Idealisierung des Mittelalters im Zuge des aufkommenden Nationalbewusstseins → Interesse an Volksdichtung, z. B. **Volkslied und Märchen** → leichte Verständlichkeit, Wohlklang und „musikalische“ Sprache

- Anschreiben gegen Philistertum und Bürgerlichkeit
- „**romantische Ironie**“: Aufzeigen der Unerreichbarkeit des Absoluten durch Texte, die sich selbst und ihre Entstehungsbedingungen reflektieren oder kommentieren
- Roman als universale Form, die Gedichte enthalten kann

Restaurationszeit (ca. 1815–1848)

- Hintergründe: Wiener Kongress 1815 und Restaurationspolitik; **Märzrevolution** 1848
- zunehmende Einschränkung von Freiheitsrechten, Zensur → verschiedene Strömungen: **Biedermeier** (Resignation und Rückzug ins Private), **Vormärz** und **Junges Deutschland** (Aufbegehren und politische Agitation)
- rationale Haltung und Orientierung an Fakten → Abkehr von der Romantik
- Themen des Biedermeier: **Familie, Ordnung, Beschaulichkeit**, Idylle, Schicksalsergebenheit → Schaffen einer **heilen poetischen Welt**
- Themen des Vormärz, des Jungen Deutschlands: **soziale und politische Missstände** → **Kampf gegen soziales Elend und Unterdrückung** als Aufgabe der Literatur
- Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften → vorwiegend kleinere literarische Formen

Realismus (ca. 1848–1890)

- Hintergründe: Scheitern der Revolution von 1848; Gründung des Deutschen Kaiserreichs 1871 → preußischer Militarismus; Bürgertum als führende Schicht; Verschärfung der Sozialen Frage durch Industrialisierung; Verstädterung → **Orientierungslosigkeit** durch Verlust von Normen
- „**objektive**“ **Darstellung** der unmittelbaren Lebenswelt, aber **Ausklammerung des Hässlichen und Niederen** sowie der Sozialen Frage, um bürgerliches Ideal zu entwerfen → **Poetisierung** der Wirklichkeit
- Bürgertum als tragende Schicht → **Schilderungen des bürgerlichen Milieus** vorherrschend, daneben **historische Stoffe** mit überzeitlichem Geltungsanspruch → Streben nach Nationalliteratur, aber auch Aufwertung von Heimat- und Mundartdichtung
- Themen: **Liebe, Vergänglichkeit, Heimat, Naturerleben**
- Entstehung eines großen Literaturmarktes → Zunahme des Lesepublikums → **Unterhaltungsliteratur** (z. B. Abenteuerromane)
- Roman und Novelle als zentrale Gattungen; in der Lyrik v. a. Balladen
- Stil: gewählte, **neutrale Sprache, Humor** und **Ironie**

Naturalismus (ca. 1880–1900)

- Hintergründe: **Milieutheorie = Mensch als Produkt der ihn umgebenden Verhältnisse**: Vererbung, Milieu, historische Umstände; **Industrialisierung und Proletarisierung** → Verschärfung der Sozialen Frage, Anwachsen der Großstädte zu Metropolen
- **radikalierter, konsequenter Realismus** mit Wegfall der erklärenden Poetisierung → Blick auf **hässliche Wirklichkeit sozialen Elends** und Kritik an sozialen Verhältnissen
- „Kunst = Natur – X“ (A. Holz): **möglichst Entsprechung von Kunst und Natur**, Faktor X (Autor und seine Subjektivität) soll möglichst klein sein
- Themen: **Armenmilieus**, **Familienprobleme** unterer Schichten, **Doppelmoral**, **Großstadt**, dunkle/hässliche Seiten des Lebens, Kriminalität, Geisteskrankheit, Alkoholismus
- **sozialkritisches Drama** als bedeutendste Gattung
- präzise Beobachtungen, **Sekundenstil** (Deckungsgleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit), natürliche Sprache (Dialekt, Soziolekt, Umgangssprache)

Strömungen der Jahrhundertwende (ca. 1890–1910)

- Hintergründe: Infragestellen der Selbstbestimmtheit des Menschen durch **Erkenntnisse der Psychoanalyse**; starrer Wilhelminismus → Entstehung eines grundlegenden **Krisenbewusstseins** → Strömungen des **Impressionismus und Symbolismus** als Weg nach innen
- Idee einer reinen, sich selbst genügenden Kunst („l'art pour l'art“) als **Gegenströmung zum Naturalismus** → **keine politische Funktion der Kunst**, sondern Flucht in eine Gegenwelt
- Träger: großbürgerliche Bohème, die sich in Kaffeehäusern selbst feiert
- **Impressionismus**: Wiedergabe eines subjektiven Sinneseindrucks mit höchster Intensität; **Symbolismus**: Absolutheitsanspruch der Kunst, gegen Abbildungsfunktion der Kunst gerichtet
- Themen: **Abgrenzung zum naturalistischen Erfassen** der Realität, Besinnung auf das „Ich“, Individualität, Subjektivität, Sprache, Kultur
- kürzere, zum Teil auch experimentelle Formen, **symbolische Verdichtung**, **Verfeinerung sprachlicher Mittel**, Auflösung traditioneller Formen, **Bewusstseinsstrom**, innerer Monolog, erlebte Rede

Expressionismus (ca. 1910–1925)

- Hintergründe: Verstärkung und Anonymisierung, technischer Fortschritt, erstarrte wilhelminische Gesellschaft, Funktionalisierung des Menschen → verschärftes Krisenbewusstsein, **Sinnkrise**, Erster Weltkrieg
- Pathos des Aufbruchs und unbedingter Wille zum **Ausdruck des Erlebens**
- Bedrohung des Subjekts durch **Ich-Zerfall** → Darstellung des Körpers in Verfallszuständen

- pathetische **Beschwörung eines neuen Menschen**, der Liebe und Verbrüderung lebt (**„O-Mensch!“-Expressionismus**)
- **Großstadt** (v. a. Berlin) als Ort der Reizüberflutung, Anonymität, Orientierungslosigkeit und Verdinglichung des Menschen
- Erfahrung der Kaiserzeit als verkrustet und erstarrt → **Kriegsbegeisterung** bei einigen Autoren, nach Kriegserfahrung häufig **Pazifismus** und Verarbeitung der Erlebnisse
- Themen: Lebens- und Vitalkult, **Krieg** und Pazifismus, **Weltende und Apokalypse**, Krise des Ich, Tabus (Ästhetik des Hässlichen: Geisteskrankheit, Prostitution, Verbrechen), **Großstadt**
- **Lyrik** als präsenteste Gattung, die der schnellen Lebenswirklichkeit entspricht → **Reihungsstil**, elliptische Konstruktionen, Neologismen, Farbmetaphorik, Auflösung syntaktischer Regeln, Verdinglichung
- Dramatik: **Stationendrama** mit lose aneinandergereihten Szenen, **Wandlungsdrama** mit Wandlung des Einzelnen als erstem Schritt zur Änderung der Welt

Neue Sachlichkeit (ca. 1920–1933)

- Hintergründe: von vielen abgelehnte Weimarer Republik; wirtschaftliche Schwierigkeiten aufgrund von Reparationslasten; „Goldene Zwanziger“ mit kultureller Vielfalt
- dezidierte **Abkehr vom Expressionismus**; Hinwendung zur **Lebensrealität** mit ihren sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen und zum **sachlich-nüchternen Schreiben**
- Bewusstsein von Desillusionierung und Übergang in eine neue Zeit (**Schwellenzeit-Gefühl**)
- Themen: Großstadt, Verarbeitung des Kriegs, **Probleme der „kleinen Leute“**, Alltagsleben
- **Gesellschafts- und Zeitromane**, Dokumentartheater und **Episches Theater**, „Gebrauchslyrik“ (Lyrik, die aufgrund ihrer Alltagsnähe für den Leser „verwendbar“ ist)
- Mischung von journalistischen, dokumentarischen und literarischen Anteilen → kühl-distanzierte, einfache, verständliche Sprache

NS-Zeit und Exil (1933–1945)

- Hintergründe: **nationalsozialistische Herrschaft** mit totalitärer Durchdringung des gesamten Lebens → „**Gleichschaltung**“ der Kunst und Literatur durch Bücherverbrennung, Verfolgung und Zensur; **Zweiter Weltkrieg**, Erfahrung des Exils → Freitod zahlreicher Autoren
- **NS-Literatur**: regimiekonform; **Gestaltung ideologischer Motive** wie Rasse, Führertum, Deutschtum, Kampf, Gewalt, Blut-und-Boden-Ideologie → stereotype Metaphern
- **innere Emigration**: **getarntes Schreiben** als geistige Opposition gegen Ungeist des NS-Regimes → gehobene, oft verschlüsselte Sprache; Schreiben in europäisch-humanistischer Tradition

- **Exilliteratur:** Ideen von Humanität, **Opposition zur NS-Ideologie**, Repräsentation des „anderen“ Deutschland
- Roman vorherrschende Gattung (Reflexion der eigenen Situation), Drama nur Nebenrolle (Ausnahme: Bertolt Brecht), Verarbeitung der emotionalen Situation in der Lyrik
- Abkehr vom Stil des Expressionismus → Bevorzugung traditioneller Formen

Literatur der Nachkriegszeit und des Wiederaufbaus (1945 bis ca. 1960)

- Hintergründe: Ende des Zweiten Weltkriegs; **Welt in Trümmern**; „Stunde Null“; Aufteilung Deutschlands in vier Besatzungszonen; **Wiederaufbau**; Gründung der Bundesrepublik und der DDR; „Kalter Krieg“; Wirtschaftswunder; Scham, Schuld und Verdrängung angesichts der NS-Verbrechen
- **„Trümmerliteratur“:** Betonung der Traumatisierung durch Krieg und Zerstörung
- **„Literatur des Kahlschlags“:** Betonung des Neubeginns wegen Belastung der Sprache durch Missbrauch im NS-System → Frage, inwieweit Dichtung nach NS-Verbrechen noch möglich ist
- Themen: Schrecken des Kriegs, **Heimkehr**, Orientierungslosigkeit, Schuld, Scham, Klage und Anklage, Versuch der **Aufarbeitung der Vergangenheit**
- Aufkommen der **Kurzgeschichte**, zeitkritische Dramen, oft hermetische Lyrik mit schwer verständlichen Chiffren oder konkrete Poesie als sprachexperimentelle Lyrik
- Stilideal der **Nüchternheit**, Verzicht auf Pathos → **schmucklos-karge Sprache**, indirekte Ausdrucksformen (Parabeln, Chiffren, Gleichnisse)

Politisierung der Literatur (1960er-Jahre)

- Hintergründe: existenzielle Bedrohung durch „Kalten Krieg“ → **Angst vor einem Atomkrieg**; Vietnamkrieg → Distanzierung von den USA; Große Koalition → Entstehung der **APO** → **68er-Bewegung** als Protestbewegung mit antiautoritären und pazifistischen Zielen
- Diskussionen über Verhältnis von Literatur und Politik → Gesellschafts- und Zeitkritik als Aufgabe der Literatur → **Politisierung der Literatur**
- Themen: **gesellschaftspolitische und soziale Probleme**, **Kritik an Verdrängung der NS-Vergangenheit**, Frage nach Rolle der Eltern im NS-Staat, deutsche Teilung
- politischer Zeitroman, **Dokumentartheater**, **politische Lyrik** und experimentelle Gedichte
- Forderung von Verständlichkeit und Abkehr von jeglichen Ideologien → teilweise Auflösung der Grenzen zwischen literarischen und nicht-literarischen Formen

Neue Innerlichkeit/Neue Subjektivität (1970er-Jahre)

- Hintergründe: Rückzug aus politischem Engagement oder Radikalisierung (**RAF-Terror**); Entstehung der **Frauenbewegung**; Entspannung im Ost-West-Konflikt (Ostpolitik Brandts, KSZE-Schlussakte in Helsinki)
- **Resignation und Identitätssuche** → Aufwertung des Individuums und seiner Subjektivität → **Neue Subjektivität/Neue Innerlichkeit**: Gestaltung subjektiver Wirklichkeit und Verarbeitung innerer Erfahrung → Tendenz zu **autobiografischer Bekenntnisliteratur**
- **feministische Literatur** mit gesellschaftskritischen Ansätzen und Infragestellung der traditionellen Rollenbilder
- Themen: **Selbstfindung, Selbsterfahrung und Innenschau**, Alltag und Beziehungen, inneres Erleben des Einzelnen im Spannungsfeld zur Gesellschaft, Frauenfrage, Gewaltstrukturen im Geschlechterverhältnis
- Lyrik und Epik als bevorzugte Gattungen zur Darstellung von Innerlichkeit; zeitweilig befürchtet man das Ende der Gattung Drama
- Streben nach **Authentizität**: Tendenz zu sprachlicher Kunstlosigkeit und Umgangssprache, zugleich emotionale und subjektive Sprache

Literatur der DDR (1950–1989)

- Hintergründe: Gründung der **DDR** als Teil des totalitär regierten, sozialistischen Machtblocks unter der Herrschaft der Sowjetunion; Abschottung gegenüber dem Westen; **Stasi** → Kontrolle und **Zensur**; ab 1985 Stärkung der Bürgerrechtsbewegung; 1989 friedliche Revolution und Mauerfall
- staatlich verordnete Strömung des **Sozialistischen Realismus**: antifaschistisch, antikapitalistisch, arbeiternah → Ideal des selbstlosen und leistungsbereiten Arbeiters für das Gemeinwohl
- staatlich verordnete **Aufbauliteratur** der 1950er-Jahre: Überlegenheit des Sozialismus gegenüber Faschismus/Imperialismus
- **„Bitterfelder Weg“:** Arbeiter als Schriftsteller und Schriftsteller als Arbeiter → **Idealisierung des Arbeiters** in der Literatur
- staatlich kontrollierte **Ankunftsliteratur** der 1960er-Jahre: Einrichten im Sozialismus
- **nicht systemkonforme Literatur**: subversive Aussagen, die durch Anspielungen, Ver schlüsselungen und Verlegungen des Stoffs in den Mythos an Zensur vorbeikommen
- Epik und Lyrik als zentrale Gattungen; Liedtexte als kritische Ausdrucksform

Postmoderne (Strömung der 1980er-Jahre bis heute)

- Hintergründe: **Ökologie** als neues Thema in der Politik; allmähliche Liberalisierung des Ostblocks durch Gorbatschow; atomare, ökologische und soziale Katastrophen → neues **Krisenbewusstsein**
- zunehmende **Vielgestaltigkeit der Literatur** und Fortwirken der Tendenzen der 1970er-Jahre
- Nebeneinander verschiedener „Literaturen“: Jugendliteratur, Trivialliteratur, experimentelle Literatur, gesellschaftskritische Literatur
- Annahme der Beliebigkeit von Wirklichkeit → **Infragestellen von Ideologien und Werten**
- **Konstruktivismus**: Wahrheit als gesellschaftliches Konstrukt → Pluralität von Sinnentwürfen
- Aufwertung der **Unterhaltsamkeit von Literatur** → Öffnung hin zu „Trivialgattungen“ wie Schauerroman oder Kriminalroman
- Roman als bevorzugte Gattung → zahlreiche **intertextuelle Bezüge**
- Nebeneinander und Montage verschiedener Stile und Formen, Vorliebe für Ironie

Tendenzen der Gegenwartsliteratur (1990 bis heute)

- Hintergründe: Wiedervereinigung 1990; Vormarsch **digitaler Massenmedien** (Internet, Smartphones, E-Books, soziale Netzwerke); islamistische Terroranschläge und Kampf gegen den Terror; **Globalisierung**: Flüchtlingsproblematik; Umgang mit Daten
- **Pluralismus**: gleichberechtigtes Nebeneinander verschiedener Menschenbilder und Kulturen → Herausforderung für Literatur, komplexer werdende Welt zu verarbeiten
- **Vermarktbarkeit** als zentrales Kriterium für Literatur → zunehmende Produktion von **Unterhaltungsliteratur** bzw. von Übersetzungen aus dem Ausland
- Themen: **Identität des Einzelnen** in globalisierter Welt, Auseinandersetzung mit DDR (**Wendeliteratur**), provokante Selbstinszenierung junger Schriftsteller und Aufgreifen von Alltagsthemen und medialer Sensationsmache (**Popliteratur**), Fremdheitserfahrung (**interkulturelle Literatur**), biografisches Schreiben
- Roman als vorherrschende Textform
- facettenreiche Sprache, die teilweise an Ausdruckskraft verliert, um sich auf breites Publikum auszurichten

Epische Texte interpretieren

Epische Texte sind erzählende Texte. Bei ihnen erfolgt die Vermittlung der fiktiven Ereignisse durch einen **Erzähler**, der **nicht mit dem Autor identisch** ist. Seine Vorgehensweise bestimmt wesentlich die Darstellung des Geschehens. Er wählt die Gestaltungsmittel aus, um Räume und Zeiten, Figuren, Themen und Motive entsprechend seinen Absichten zu präsentieren. Damit sind bereits wichtige Untersuchungsbereiche genannt. An ihnen orientieren sich auch die Prüfungsanforderungen.



Obwohl es Parallelen zwischen Goethes Romanfigur Werther und dem Autor gibt, darf der Ich-Erzähler aus Werthers Briefen nicht mit Goethe gleichgesetzt werden. Illustration (um 1880): Werther liest Lotte vor.

Bearbeitungsschwerpunkte

Die umfassende Interpretation eines epischen Textes beginnt mit einer **Einleitung**. Es folgen **Inhaltszusammenfassung** und Beschreibung des **Aufbaus**. Anschließend bearbeiten Sie weitere prüfungsrelevante Bereiche. Diese zielen häufig auf:

- die Welt des **Erzählers**, seine Position und Strategie,
- die Wirkung der **sprachlich-stilistischen Mittel**,
- die Darstellung von **Raum und Zeit**,
- die Charakterisierung einzelner **Figuren** und das Beschreiben ihrer sozialen Beziehungen (Konstellation),
- das Verhältnis von äußerer und innerer **Handlung**,
- die Aussage von **Thematik und Motivik**,
- die Bestimmung der gewählten **Gattung**.

TIPP

In Prüfungen müssen nicht immer alle dieser Untersuchungsbereiche (ausführlich) behandelt werden. Oft gibt Ihnen bereits die Aufgabenstellung vor, welche **Schwerpunkte** Sie setzen sollen. Überlegen Sie auch bei jedem Text, wo dessen Besonderheiten liegen und welche Bearbeitungsbereiche sinnvoll sind.

Beachten Sie

Die Beispiele und Lösungsvorschläge zu den einzelnen Untersuchungsbereichen sind **exemplarisch** und deshalb ausführlich bearbeitet. In einer Prüfungssituation ist eine knappere Ausführung denkbar.

1 Verfassen einer Einleitung

Ihre Einleitung soll das Interesse des Lesers wecken, ihn zum Thema hinführen und dabei mit den wichtigsten Grundinformationen vertraut machen. Falls Sie bestimmte Sachverhalte oder inhaltliche Schwerpunkte eingehender interpretieren wollen, können Sie hier kurz Ihre Absicht begründen. Bei der Bearbeitung von Teilaufgaben ist es mitunter zweckmäßig, eine knappe Einführung zur speziellen Thematik zu geben.

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text sorgfältig durch und machen Sie sich mit dem Inhalt vertraut.
- 2 Halten Sie die Schlüsselinformationen stichpunktartig fest: Autor, Titel, Textart, Erscheinungsjahr, Thema, Hauptfiguren, ggf. Handlungsort und -zeit sowie bei Auszügen die Textstelle.
- 3 Verfassen Sie die Einleitung.

■ Beispiel

Heinrich von Kleist, *Das Bettelweib von Locarno* (Text 1, S. 197)

Lösungsvorschlag:

1810 erschien Heinrich von Kleists (1777–1811) kurze Erzählung *Das Bettelweib von Locarno*. Darin wird berichtet, wie eine Bettlerin durch die rüde Geste eines Schlossherrn tödlich verunglückt, aber als Spukerscheinung weiter existiert und zu dessen Untergang führt.

2 Wiedergeben des Inhalts

Die **geraffte Textzusammenfassung** bildet einen wichtigen Arbeitsteil Ihrer Interpretation. Mit ihr weisen Sie nach, dass Sie Wichtiges von weniger Wichtigem unterscheiden und sich auf thematische Schwerpunkte konzentrieren können. Bereits während der ersten Lektüre fallen Ihnen in der Regel Textstrukturierungen auf, sowohl an äußeren Absätzen als auch an Einschnitten im Handlungs- und Geschehensablauf. Diese verweisen auf **Sinneinheiten**, die als inhaltliche Textbausteine aus Situationsbeschreibungen, Geschehensabschnitten, Handlungsschritten und Gedanken bestehen können. Sie sind miteinander thematisch und motivisch verbunden und ergeben in ihrer Gesamtheit den Textinhalt, besitzen aber andererseits eine gewisse Eigenständigkeit. Diese wird oft an Eingangs- und Schlussformulierungen erkennbar. Mitunter lassen sich kürzere Sinnabschnitte zu größeren Einheiten zusammenfassen und umgekehrt umfangreichere Textblöcke in kleinere Teile zerlegen.

TIPP

Indem Sie sich auf diese Weise bereits am Beginn Ihrer Interpretation mit den entscheidenden Textaussagen vertraut machen, schaffen Sie eine sichere und notwendige **Grundlage** für die Bearbeitung weiterer Aufgabenbereiche.

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text sorgfältig auf inhaltliche Akzentuierungen und Veränderungen sowie Einschnitte im Handlungs- und Geschehensablauf hin durch.
- 2 Überprüfen Sie, inwieweit die **äußere Gliederung** in Absätzen der **inneren Struktur** entspricht und Situations-, Perspektiven- und Handlungsveränderungen auf **Sinneinheiten** schließen lassen. Auch die feste Komposition bestimmter Textarten könnte sich als hilfreich erweisen. Überlegen Sie, ob sich kleinere Inhaltselemente zusammenfassen und größere weiter untergliedern lassen. Markieren Sie auf dem Textblatt die von Ihnen erkannten Inhaltssegmente farbig.
- 3 Halten Sie die Sinneinheiten stichpunktartig am Rand der Textvorlage oder auf einem Notizblatt fest. Folgen Sie dabei dem Textverlauf.
- 4 Formulieren Sie nun die Inhaltsszusammenfassung. Schreiben Sie im **Präsens**, verwenden Sie **eigene Worte** und konzentrieren Sie sich stets auf das Wesentliche. Geben Sie am Ende jeder Sinneinheit den **Zeilenumfang** der beschriebenen Textpassage in Klammern an, und zwar nach dem Punkt am Satzende.

TIPP

Überprüfen Sie bereits jetzt im Hinblick auf eine folgende Beschreibung des Aufbaus, ob sich die von Ihnen erkannten Inhaltselemente **formal benennen** lassen.

■ Übungsbeispiel

Heinrich von Kleist,
Das Bettelweib von Locarno
(Text 1, S. 197)

Arbeitsanweisung:

Fassen Sie den Inhalt zusammen.

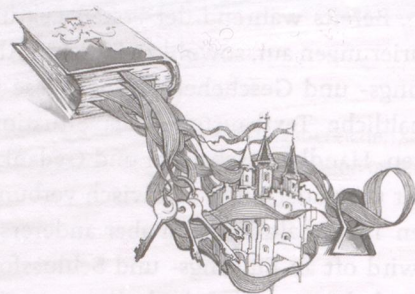
Lösungsvorschlag:

Schritt 1 und **Schritt 2** Sinneinheiten erkennen

Der Text besteht aus vier unterschiedlich langen Absätzen. Sie bilden bis auf **eine Ausnahme** weitgehend geschlossene Inhaltssegmente. Dies wird durch inhaltliche Schwerpunkte, Handlungs- und Perspektivenwechsel sowie Schluss- und Anfangsformulierungen bestätigt:

- **Z. 1–12:** „niedersank und verschied“ (Z. 12) zeigt ein Ereignisende an, während der folgende Satzbeginn „Mehrere Jahre nachher“ (Z. 13) einen zeitlichen Abstand signalisiert.
- **Z. 13–28:** Mit den Worten „niedergesunken sei“ (Z. 23) beendet der Gast seinen Bericht. Die Perspektive wechselt zwar kurz zum Schlossherrn („Der Marchese, erschrocken, [...]“, Z. 24), doch dessen Überredungsversuch scheitert. Mit der Abreise des Ritters ist diese kurze Episode beendet („reiste ab“, Z. 28). Insofern lassen sich trotz des neuen Absatzes beide Teile zu **einer Sinneinheit** verbinden.
- Ein neuer Textabschnitt beginnt („Dieser Vorfall [...]“, Z. 29) und führt die Geschichte absatzlos bis zum Ende. Diese längere Texteinheit (Z. 29–76) lässt sich inhaltlich aufteilen in
 - **Z. 29–64:** die drei Initiativen des Schlossherrn,
 - **Z. 65–68:** seinen folgenden Wahnsinnsausbruch sowie
 - **Z. 68–76:** seinen Tod in den Flammen.

Der Text *Das Bettelweib von Locarno* lässt sich also in insgesamt fünf Sinneinheiten einteilen.

**Schritt 3** Sinneinheiten formulieren

- Der bruske Befehl des Schlossherrn führt zum Tod einer Bettlerin. (Z. 1–12)
- Spukerlebnisse verhindern den erhofften Verkauf des Schlosses. (Z. 13–28)
- Trotz mehrfacher Versuche gelingt es dem Besitzer nicht, die Situation unter Kontrolle zu bekommen. Die Ereignisse eskalieren. (Z. 29–64)
- Sie treiben ihn in den Wahnsinn und machen ihn zum Brandstifter. Seine Frau flieht aus dem Schloss. (Z. 65–68)
- Für den Marchese gibt es keine Rettung. Er kommt in den Flammen um. (Z. 68–76)

Schritt 4 Ausformulierung

Die mitleidvolle Hausherrin eines oberitalienischen Schlosses gewährt einer alten Bettlerin Obdach. Ihr verärgerter Ehemann vertreibt diese jedoch von ihrem Lager. Dabei stürzt die Alte unglücklich und zieht sich tödliche Verletzungen zu. (Z. 1–12)

Tod einer Bettlerin, verschuldet durch einen Marchese

In den folgenden Jahren gerät der Schlossbesitzer in wirtschaftliche Schwierigkeiten und möchte sein Anwesen veräußern. Ein erster potenzieller Käufer verliert jedoch sein Interesse an diesem Objekt. Ursache ist ein nächtlicher Spuk in eben dem Raum, in dem vormals die alte Bettlerin den Tod fand. Das Gerücht verbreitet sich umgehend und schreckt weitere Käufer ab. (Z. 13–28)

Beginn des Spuks und erste Auswirkungen

Der Marchese versucht nun, solche Spukgeschichten aus der Welt zu schaffen. Doch in der Nacht, die er in dem besagten Zimmer verbringt, hört auch er furchterregende Geräusche. (Z. 29–39) Dies ändert sich weder in der folgenden Nacht, in der er von Frau und Diener begleitet wird (Z. 39–49), noch in der dritten, in der sogar der Haushund knurrend auf den Spuk reagiert (Z. 49–64).

vergebliche Versuche des Marchese, die Situation in den Griff zu bekommen

In Panik stürzt die Marquise aus dem Raum, während ihr Mann wie von Sinnen mit seinem Degen einen unsichtbaren Gegner zu treffen versucht. Völlig außer sich steckt er das Gebäude in Brand. (Z. 65–68)

Wahnsinn des Marchese

Seine Frau, gerade im Begriffe das Schloss fluchtartig zu verlassen, entdeckt das Feuer. Ihr Hilferuf bleibt erfolglos und der Marchese kommt in den Flammen um. (Z. 68–76)

Tod des Marchese

3 Beschreiben des inneren Aufbaus

Epische Texte besitzen nicht nur eine inhaltliche Gliederung, sondern auch eine formale Struktur, sie folgen dem einfachen **Kompositionsschema** Einleitung – Hauptteil – Schluss, unterscheiden zwischen **Haupt- und Nebenhandlungen** oder bestehen aus einer **Binnen- und Rahmenhandlung**.

Beachten Sie

Der formale Aufbau lässt sich auch unter dem Bereich „Darbietungsweise des Erzählers“ behandeln, kann aber bei besonderer Auffälligkeit (dramatische Struktur) gesondert untersucht werden. Bei kürzeren, klar strukturierten Texten können Sie – falls nicht anders verlangt – Inhalt und Aufbau in einem Gliederungspunkt bearbeiten. Freilich müssen auch hier deren Unterschiede deutlich werden.

Epische Strukturelemente

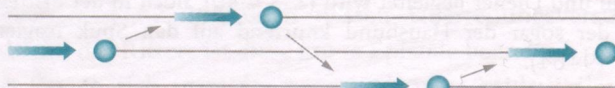
linear ablaufende Handlung
(vgl. Texte 1, 3)

einfaches Erzählmuster, bei dem der Erzähler seine Geschichte ohne Abschweifung von Ereignis zu Ereignis voranschreitend darbringt



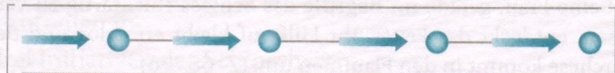
mehrsträngige Handlung

Aufsplitterung der Geschichte in Einzelabläufe und mehrere Handlungsstränge, die der Erzähler abwechselnd aufgreift und am Ende zusammenführt; dabei geht es oft um die Lebensgeschichten gegensätzlicher Figuren



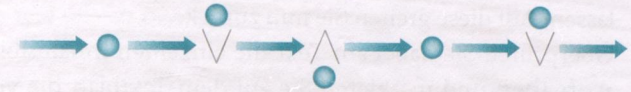
Rahmenhandlung
(vgl. Text 1)

Eine epische Einheit umschließt die eigentliche Geschichte (= Binnenerzählung); dadurch werden Sachlichkeit und Distanz vermittelt.



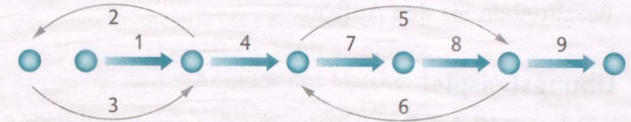
Montagetechnik

lockere Verbindung formal und/oder inhaltlich unterschiedlicher Erzählelemente (z. B. Lied, Zitat, Zeitungsartikel, ...); dadurch Auflösung des chronologischen und kausallogischen Handlungsablaufs; erzeugt Überraschungseffekte; dient als Spiegel einer widersprüchlichen Welt



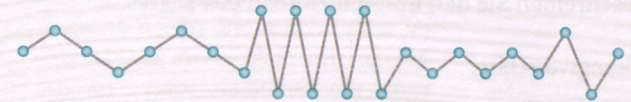
Rückblende oder Vorausdeutung
(vgl. Text 2)

- Der Erzähler blickt bei einer Rückblende von einer Handlungsgegenwart auf vergangene Ereignisse zurück und holt diese in das eigentliche Geschehen herein.
- Bei einer Vorausdeutung rückt der Erzähler zukünftiges Geschehen in den Blickpunkt, beispielsweise wenn er Wünsche äußert oder künftige Lebensentwürfe vorstellt.



Handlungsphasen, Erzählphasen

inhaltliche Verdichtungen innerhalb von Handlungssträngen; relativ abgeschlossene Sinneinheiten, die durch Spannungselemente, Figuren-, Zeit- und Ortswechsel bestimmt sind



Einleitung (= Exposition)

Vorstellung der Figuren, Einführung in Situation und Grundstimmung

dramatische Strukturen, z. B. bei Novellen
(vgl. Text 1)

- **pyramidale Struktur:**
- **dialektische Struktur:** Handlung ↔ Kontrasthandlung

Leitmotiv

häufig an Kernstellen wiederkehrendes inhaltliches Element (Worte, Begriffe, Gegenstände, Symbole) zur Herstellung von Zusammenhängen

Arbeitsschritte

- 1 Orientieren Sie sich an den äußeren Absätzen und der bereits erarbeiteten **inhaltlichen Struktur** (Sinneinheiten): Beim Erfassen des Inhalts haben Sie sich von den Schwerpunkten des Geschehens-/Handlungsablaufs leiten lassen. Auf diese greifen Sie nun zurück.
- 2 Überprüfen Sie dabei am Text die einzelnen Inhaltsabschnitte auf **formale Aufgaben** und markieren Sie auf dem Textblatt die von Ihnen festgestellten Strukturelemente: Kompositionsschemata (z. B. Rahmen, pyramidale oder dialektische Struktur, Verknüpfung durch Leitmotive), Unterbrechungen, handlungsauflösende und -verzögernde Elemente im Handlungsverlauf (beschreibende Einschübe, Rückblenden, Zukunftsentwürfe)
- 3 Halten Sie die erkannten **Kompositionseinheiten** stichwortartig fest.
- 4 Beschreiben Sie den Aufbau.

■ Übungsbeispiel

Heinrich von Kleist, *Das Bettelweib von Locarno* (Text 1, S. 197)

Arbeitsanweisung:

Beschreiben Sie den inneren Aufbau des Textes.

Lösungsvorschlag:

Schritt 1 und Schritt 2 Inhalt auf Strukturelemente überprüfen

Unschwer erkennen Sie einen kurzen einleitenden Abschnitt, einen Teil, in dem die Spannung zunehmend ansteigt, einen Wende- und Höhepunkt und eine anschließende unabwendbare Katastrophe. Der Satzsatz weist durch eine Wortwiederholung auf den Beginn zurück.

Schritt 3 Formale Struktureinheiten benennen

- Rahmen mit Exposition und erregendem Moment (Z. 1–12)
- Steigerung (Z. 13–64; Abschnitte: Z. 13–15, 15–28, 29–64)
- Höhe- und Wendepunkt (Z. 65–68)
- Katastrophe (Z. 68–73)
- Schluss mit Rahmen (Z. 73–76)

Die Komposition verweist auf eine dramatische Grundstruktur, wie sie sich auch in Novellen findet.

Schritt 4 Ausformulierung

Eine **kurze Exposition** führt in Situation und Grundstimmung ein, nennt die beteiligten Figuren und den Handlungsort. Außerdem enthält sie **das entscheidende Ereignis**, das als erregendes Moment das folgende Geschehen auslöst. (Z. 1–12) Der Tempuswechsel in der zweiten und dritten Zeile verweist auf einen **Erzählrahmen**, der sich am Ende schließt.

Es folgt eine **schrittweise Steigerung zum Höhepunkt** hin. Dem Protagonisten entgleitet dabei zunehmend die Handlungsinitiative. (Z. 13–64) Dies zeigt der Hinweis auf ein schicksalhaftes Geschehen: Krieg und Missernte haben bereits die Handlungsmächtigkeit des Marchese auf den notwendigen Verkauf des Schlosses eingeschränkt. Der Leser erkennt bei ihm ein Gefühl des Bedrängt- und Ausgeliefertseins. (Z. 13–15)

Dem Schlossherrn gelingt es nicht, seine Absicht zu verwirklichen, denn der Ritter, der seine finanzielle Lage entschärfen und damit seinen Handlungsspielraum vergrößern könnte, nimmt Abstand vom Kauf. Er schlägt auch das Angebot des Marchese, mit ihm die Nacht im Spukzimmer zu verbringen, aus. Das ist der zweite Schicksalsschlag. Die Spannung wächst. (Z. 15–28)

Noch immer ist der Schlossherr verblendet und will seine Ohnmacht nicht wahrhaben. In drei weiteren Phasen wird nun sein Ende schnell vorbereitet. Der einstige Jäger wird selbst zum Gejagten. Vorgeführt wird dies in seinen drei Aufenthalten im Spukzimmer. Bereits der erste Besuch, den er allein unternimmt, verunsichert ihn (Z. 29–39), der zweite, zusammen mit seiner Frau und einem Diener, löst „Entsetzen“ aus (Z. 39–49). Der dritte Aufenthalt bringt die letzte Steigerung. Sie zeigt die Macht des Bedrohlichen über jegliche Kreatur, sei es Mensch oder Tier. (Z. 49–64)

Der folgende Abschnitt enthält den **Höhe- und Wendepunkt der Erzählung** in der einzigen wörtlichen Rede des Textes, den Worten des Marchese „wer da?“ (Z. 66). Sein vergebliches Herumschlagen mit dem Degen führt endgültig die Sinnlosigkeit seines Handelns vor Augen. (Z. 65–68)

Die **Katastrophe** ist **nicht mehr abwendbar**. Außer sich steht der Marchese unter der Macht des Rätselhaften, und wie unter dessen Zwang richtet sich sein Handeln gegen das eigene Leben. (Z. 68–73) Das Anstecken des Schlosses und der **Tod** des Marchese werden vom Erzähler nachgetragen. (Z. 70–73)

Mit dem erneuten Tempuswechsel ins Präsens und dem Temporaladverb „jetzt“ (Z. 74) schlägt der Erzähler am Schluss (Z. 73–76) den Bogen zum einleitenden Satz. **Einleitung und Schluss** bilden so den **Rahmen der Geschichte**.

Rahmen mit kurzer Exposition und erregendem Moment

Steigerung: fortschreitender Verlust der Handlungsautonomie

1. Abschnitt

2. Abschnitt

3. Abschnitt

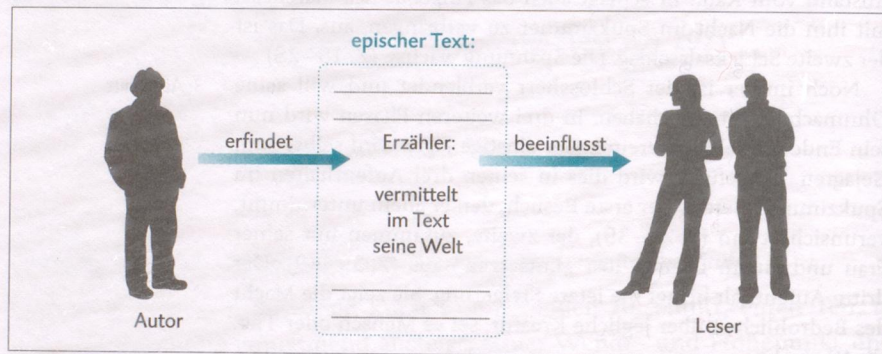
Höhe- und Wendepunkt: Wahnsinn

Katastrophe: Tod des Marchese

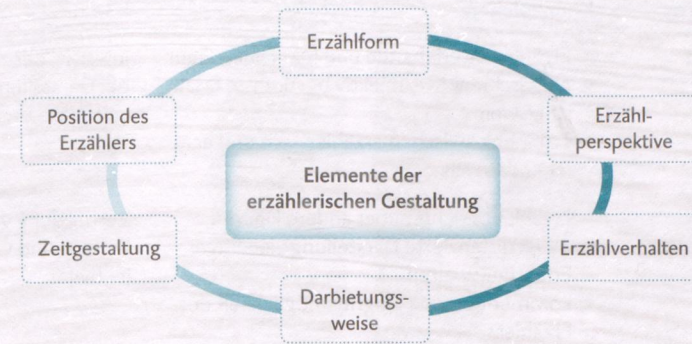
Schlussrahmen

4 Untersuchen der erzählerischen Gestaltung

Charakteristisch für epische Texte ist ein **Erzähler**, der als **Vermittler zwischen Autor und Leser** steht. Er ist eine Erfindung des Autors und darf mit diesem nicht verwechselt werden. Um seinen Lesern eine Geschichte zu präsentieren, stehen dem Erzähler dabei viele Gestaltungsmittel zur Verfügung. So kann er Geschehen und Ereignisse nach seinen Vorstellungen ordnen, seinen Blick (und damit auch den des Lesers) auf bestimmte Aspekte richten, manche betonend in den Vordergrund rücken und anderen weniger Aufmerksamkeit schenken. Mitunter verweilt er lange und ausführlich bei Details, in anderen Fällen beschränkt er sich auf eine knappe Skizzierung. Er vermag es, Figuren ins Rampenlicht zu stellen, sie zu bevorzugen und ihnen die Protagonistenrolle zuzuweisen, Handlungen zu bewerten und sprachliche Mittel so einzusetzen, dass sie – entsprechend seinen Intentionen – den Leser beeinflussen.



Damit wird deutlich: **Erst durch das Handeln des Erzählers realisiert sich die Geschichte.** Er gibt ihr die besondere, einmalige Note. Aus diesem Grund werden Sie als Leser den Text nur verstehen, wenn Sie sich auch mit dem Erzähler, seiner Position, seiner Strategie (Erzählweise) und Absicht beschäftigen. Folgende Elemente der erzählerischen Gestaltung gilt es also bei einer Untersuchung zu berücksichtigen:



Beachten Sie

Während die einmal gewählte Erzählform meist beibehalten wird, können sich die anderen **Erzählelemente** im Textverlauf **verändern**. Aussagekräftig sind besonders Wechsel bei Erzählperspektive, Erzählverhalten, Darbietungsweise und Zeitgestaltung, denn sie geben Aufschluss über die Position des Erzählers und damit oft auch über den literarhistorischen Hintergrund des Textes.

4.1 Die Erzählform

Der Erzähler hat die Wahl zwischen der Ich- oder der Er-/Sie-Form. Verwendet er die **Ich-Form**, bleibt die Darstellung zwar weitgehend auf den subjektiven Erfahrungsbereich dieses Ich beschränkt, zugleich verringert sie aber die Distanz zum Leser. Dieser nimmt dessen Erlebnisse und Handlungen intensiv wahr und findet sich in die Gedanken- und Gefühlswelt des Ich leicht hinein. Allerdings gibt es auch in der Ich-Erzählung die Möglichkeit zur distanzierten Darstellung, und zwar dort, wo das erzählende Ich in die eigene Vergangenheit zurückgreift und diese kritisch betrachtet.

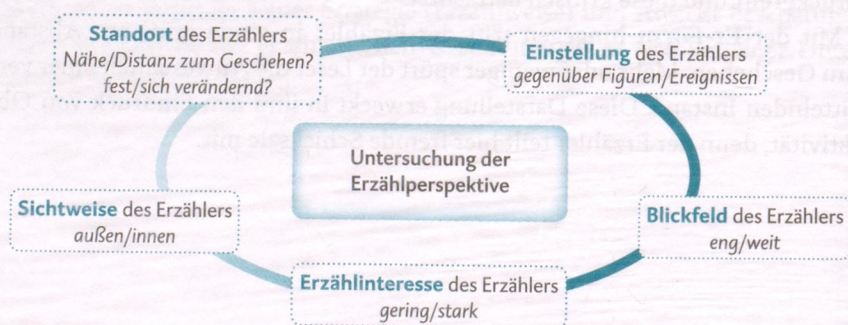
Mit der **Er-Form** hingegen tritt der Erzähler in einen größeren Abstand zum Geschehen. Mehr oder weniger spürt der Leser die Anwesenheit einer vermittelnden Instanz. Diese Darstellung erweckt in ihm den Eindruck von Objektivität, denn der Erzähler teilt hier fremde Schicksale mit.

Erzählform	Kennzeichen	Wirkung
Ich-Form	<ul style="list-style-type: none"> • Erzähler als erlebende und handelnde Figur • eingeschränkte, subjektiv bestimmte Erfahrungswelt • Trennung zwischen erzählendem und erlebendem Ich 	intensiv, besonders bei Darstellung psychischer Vorgänge
Er-/Sie-Form	<ul style="list-style-type: none"> • Erzähler berichtet über andere Figuren • meist distanzierte Darstellung vielfältiger Erfahrungswelten • kommentierende Eingriffsmöglichkeit des Erzählers 	Vermittlung von Distanz und Objektivität

4.2 Die Erzählperspektive

Die Position des Erzählers verdeutlicht auch die Perspektive, die er einnimmt. Manche Texte vermitteln den Eindruck eines allwissenden Erzählers, als befände sich dieser gleichsam über den Ereignissen, andere Texte zeigen den Erzähler dagegen mitten im Geschehen. In beiden Fällen kann man von **Standorten** reden, die der Erzähler einnimmt, um von dort seinen Blick schweifen zu lassen. Dabei kommt es auch darauf an, wie eng oder weit sein **Blickfeld** ist, ob er seinen Standort verändert und welchen Figuren und Ereignissen sein **Interesse** gilt.

Aussagekräftig ist überdies, welche **Sichtweise** der Erzähler wählt und ob er neben äußeren (Außensicht) auch auf innere Vorgänge achtet (Innensicht). Der **Standort** besitzt eine lokale und eine zeitliche Dimension: Der Erzähler kann sich beispielsweise an Vorgänge erinnern, die in der Vergangenheit liegen, und diese beschreiben. Von Bedeutung ist zudem, mit welcher **Einstellung** der Erzähler den Ereignissen und Figuren gegenübertritt und inwieweit sich diese im Verlauf der Handlung verändert.



Der Erzähler kann zwischen verschiedenen Perspektiven wechseln: Er heftet sich z. B. in einer Erzählpassage an die Fersen seiner Hauptfigur und betrachtet dann wieder das Geschehen distanziert aus der Vogelperspektive.

4.3 Das Erzählverhalten

Die Perspektive, die der Erzähler einnimmt, kann bereits sein Verhalten gegenüber Geschehen, Figuren und Leser erkennen lassen. Man unterscheidet drei Formen:

Eigenschaften des Erzählers

auktoriales Erzählverhalten	Der Erzähler <ul style="list-style-type: none"> • wirkt allwissend, • überblickt das Geschehen, • kann dieses kommentierend begleiten • und den Leser ansprechen.
personales Erzählverhalten	Der Erzähler <ul style="list-style-type: none"> • bleibt unauffällig, • tritt hinter die Figuren zurück, • übernimmt die Perspektive einer Figur bzw. mehrerer Figuren und • kann ihre/deren Gedanken und Gefühle mitteilen.
neutrales Erzählverhalten	Der Erzähler <ul style="list-style-type: none"> • wirkt abwesend (die Figuren scheinen selbstständig zu agieren), • vermittelt das Geschehen unbeteiligt aus der Distanz, • oft in der direkten Rede.

4.4 Die Darbietungsweisen des Erzählens

Zur Wiedergabe der Geschichte stehen dem Erzähler verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung. Wenn er sich im **Erzählerbericht** bzw. **Erzählerkommentar** äußert, dann **berichtet** er über Ereignisse, Handlungen, Gedanken und Gefühle, **beschreibt** Figuren, Verhaltensweisen, Gegenstände und Situationen oder **kommentiert** das Geschehen. Der Erzähler kann aber auch Formen der **Figurenrede** wählen, d. h. direkte oder indirekte Rede, erlebte Rede oder inneren Monolog. Diese erkennt man an folgenden Merkmalen:

Direkte Rede

- Sie zeichnet sich meist durch Redeeinleitung oder -abschluss sowie Anführungszeichen aus. Beispiel: *Er fragte sie: „Soll ich morgen fahren?“*
- Gesprochenes wird in der 1. Person Indikativ wiedergegeben.
- Der Erzähler tritt hinter die Figuren zurück.
- Der Leser fühlt sich in das Geschehen hineinversetzt.
- Erzählzeit und erzählte Zeit (s. u.) decken sich.
- Dadurch erhält bei einem längeren Gespräch die Darstellung szenischen Charakter.

Indirekte Rede

- Äußerungen oder Gedanken anderer werden durch den Erzähler wiedergegeben, meist in der 3. Person Konjunktiv. Beispiel: *Er fragte sie, ob er morgen fahren sollte.*
- Der auktoriale Erzähler wird als vermittelnde Instanz spürbar.
- Der Leser empfindet Distanz zum Geschehen.

Erlebte Rede

- Der Erzähler wählt die 3. Person Indikativ Präteritum; Formen der Redeeinleitung bzw. des Redeabschlusses („er dachte“/„dachte er“) fallen weg. Beispiel: *Sollte er morgen fahren?*
- Gedanken (Innensicht) werden in einer Zwischenform zwischen direkter und indirekter Rede wiedergegeben.
- Die Anwesenheit des Erzählers ist noch spürbar.
- Es ist oft schwer zu entscheiden, ob der Erzähler oder die Figur spricht.

Innerer Monolog

- Gedanken werden in der 1. Person Präsens Indikativ wiedergegeben, jedoch ohne Anführungszeichen und Formen von Redeeinleitung oder -abschluss. Beispiel: *Soll ich morgen fahren?*
- Es handelt sich um einen Gedankenstrom.
- Der Erzähler tritt hinter die Figur zurück.
- Der Leser fühlt sich unmittelbar in das Geschehen hineingezogen.
- Wird die Syntax weitgehend aufgelöst und werden lediglich noch Bruchstücke von Gedanken einer Figur in einer assoziativen Kette dargestellt, spricht man vom **Bewusstseinsstrom** („stream of consciousness“) – dieser ist eine extreme Variante des inneren Monologs (vgl. das wohl bekannteste Beispiel: James Joyce, *Ulysses*).

4.5 Die Zeitgestaltung

Dem Erzähler stehen verschiedene Mittel zur Zeitgestaltung zur Verfügung: Zeitraffung, Zeitdeckung, Zeitdehnung, Rückblenden und Vorausdeutungen. Man unterscheidet zwei Zeitkategorien: die **Erzählzeit** (EZ), also die zum Erzählen bzw. Lesen aufgewendete Zeit, und die **erzählte Zeit** (eZ), d. h. die Dauer des erzählten Vorgangs. Diese können in ganz unterschiedlichem Verhältnis zueinander stehen:

eZ > EZ	Zeitraffung: Erzählerbericht auf Wesentliches konzentriert, Auslassung von Zeitspannen; Zeitsprünge
eZ = EZ	Zeitdeckung: Figurenrede; szenische Darstellung
eZ < EZ	Zeitdehnung: Detailschilderungen rasch ablaufender Prozesse; Beschreibungen, Reflexionen, Kommentierungen, Erörterungen

Der Erzähler kann in seinem Bericht dem Geschehensablauf **chronologisch** folgen. Er besitzt aber auch andere Möglichkeiten, beispielsweise eine Geschichte vom Ende her aufzurollen oder an bestimmten Stellen den **linearen Ablauf zu unterbrechen**, um Rückblenden einzubauen oder Zukünftiges anzudeuten. (Vgl. S. 46 f.)

4.6 Erzählerposition

Besonders in traditionellen Texten (= Texte, die eine geordnete, überschaubare, auf festen Werten ruhende Welt repräsentieren) besitzt der Erzähler ein **selbstbewusstes Auftreten**. So zeigt er nicht nur, dass er über den Ablauf der Geschichte Bescheid weiß, sondern er mischt sich mit Kommentaren und Bewertungen immer wieder ein. Eine **geschwächte Erzählerposition** findet man vor allem in modernen Texten (= Texte, die auf eine komplexe, labyrinthische und orientierungslose Welt verweisen). Hier tritt der Erzähler hinter die Figuren zurück. Die Mehrdeutigkeit der indirekten und erlebten Rede verweist auf eine **unsichere Erzählerposition**.

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text im Hinblick auf Elemente der erzählerischen Gestaltung durch. Achten Sie besonders auf **Wechsel** bei Perspektive, Erzählverhalten, Darbietungsweise und Zeitgestaltung.
- 2 Markieren Sie diese Stellen farbig und bestimmen Sie die speziellen **Aufgaben der** gefundenen **erzählerischen Mittel**.
- 3 Ordnen Sie das Material (Reihenfolge: Erzählform, Perspektive, Erzählverhalten, Darbietungsweise, Zeitgestaltung) und **beurteilen** Sie anschließend die **Position des Erzählers**.
- 4 Stellen Sie Ihre Ergebnisse in einem zusammenhängenden Text dar.

■ Beispiel

Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2, S. 199)

Arbeitsanweisung:

Analysieren Sie die erzählerische Gestaltung.

Lösungsvorschlag:

Der Erzähler wählt die **Er-Form**. Er berichtet über Alexander und dessen Vater Kurt. Dabei vermittelt er nicht den Eindruck sachlicher Distanz. Seine Formulierungen zeigen vielmehr, dass ihn das Geschehen bewegt und er sich der erzählten Wirklichkeit nicht entziehen kann.

Zusammen mit Alexander verändert der Erzähler seinen Standort. Er begleitet die Hauptfigur von deren Wohnung über die Autobahn nach Neuendorf, dem Wohnort von Alexanders Vater. In dessen Haus verengt sich das Blickfeld. In den Fokus rückt nun der mit seinem Essen beschäftigte Vater. Dessen Demenz löst bei

Erzählform: Er-Form

Erzählperspektive:
Standortveränderung

Blickfeldverengung

Alexander Gedanken an frühere Zeiten aus, die Außensicht wechselt zur Innensicht.

Der Text enthält **auktoriale, personale und neutrale Stellen**. Der Erzähler kennt das bisherige Leben von Alexander („wie immer“, Z. 5); er personifiziert und bewertet die Jahreszeiten („Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks.“, Z. 9), weiß über Örtlichkeiten Bescheid (vgl. Z. 13–27), kleidet dabei seine Empfindungen in sprachliche Bilder („hier schien die Zeit still-zustehen“, Z. 19 f., „die toten Fenster von Villen“, Z. 21 f.) und äußert sich zu strittigen Besitz- (vgl. Z. 22 f.) und Wohnverhältnissen (vgl. Z. 24). Kurts Erscheinung („wie ein Geist“, Z. 33 f.) und Verhalten (vgl. Z. 85–91) bleiben nicht unkommentiert. Der Erzähler übernimmt aber auch oft Alexanders Perspektive und gibt dessen Gedanken und Gefühle wieder (vgl. Z. 3, 7, 32, 39–41, 65–84). Ebenfalls zu einem Element des personalen Erzählens wird die erlebte Rede (vgl. Z. 66–71, 76–84). Zuweilen, besonders in den kurzen Dialogpartien, verschwindet der – nun neutrale – Erzähler hinter den Figuren (vgl. Z. 43 f., 49–52, 57 f.).

Insgesamt **wechseln sich** im Romanausschnitt **Erzählerbericht und Figurenrede ab**: Der Erzähler berichtet, beschreibt und kommentiert die Vorgänge vor allem am Beginn und Ende des Textes. Neben der direkten Rede finden sich auffällig viele Stellen der **erlebten Rede**. Diese erzeugt einen **schwebenden Zustand**, bei dem der Leser im Unklaren bleibt, ob es sich um Gedanken der Hauptfigur oder um Kommentare des Erzählers handelt (vgl. Z. 6–8, besonders Z. 66–71).

Der Text enthält Zeitraffungen, bei denen sich der Erzähler auf Wesentliches konzentriert, beispielsweise bei seiner Fahrt nach Neuendorf. Nicht nur in den knappen Dialogen, auch bei der Wiedergabe von Alexanders Gedanken und in der erlebten Rede kommt es zu Zeitdeckungen (vgl. Z. 68–71, 75–84). Der Erzähler folgt dem chronologischen Ablauf des Geschehens und arbeitet zusätzlich Rückblenden ein (vgl. Z. 2; besonders Z. 75–84), vor allem um Kurts Krankheitsentwicklung zu verdeutlichen.

Der Text lässt einen **Erzähler** erkennen, dem Orte und Geschehen, Vergangenheit und Gegenwart vertraut sind, der jedoch nicht von einer hohen Warte sachlich und unbeteiligt berichtet, sondern zum **Teil der Geschichte** wird und die erzählte Wirklichkeit mit **persönlichen Bewertungen** begleitet. Ja, er scheint sogar in der erlebten Rede hinter dem Protagonisten zu verschwinden, und der Leser bleibt im Unklaren darüber, wer sich hier äußert. So entsteht der Eindruck, dass der **Erzähler** selbst über **keine souveräne Position** verfügt. Tatsächlich besitzt er in diesem Text nicht mehr die überlegene Stellung, die er im traditionellen Roman innehatte.

Außensicht → Innensicht

Erzählverhalten:
auktorial

personal

neutral

Darbietungsweise:
Erzählerbericht;
Figurenrede: direkte
Rede, erlebte Rede

Zeitgestaltung:
Raffungen (eZ > EZ)

Zeitdeckungen (eZ = EZ)

Rückblenden

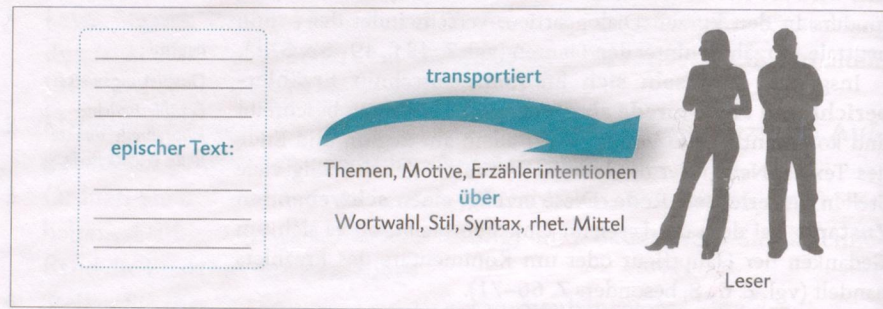
Fazit und Erzählerposition:
auktorialer Erzähler mit
personalen Zügen; wird
Teil der Geschichte

schwache Erzählerposition

5 Analyse der sprachlich-stilistischen Gestaltung

Die Untersuchung der sprachlich-stilistischen Gestaltungsmittel erfolgt immer **inhaltsbezogen**. Die entscheidende Frage lautet also: Wie stützen die sprachlichen Mittel die inhaltliche Aussage?

Die Analyse der Sprache konzentriert sich – wie im Grundlagenkapitel dargestellt – auf folgende Bereiche: **Wortwahl**, **Stil**, **Syntax** und **rhetorische Mittel** (vgl. S. 25 ff.). Dabei müssen Sie die Aufmerksamkeit auf die **Funktionen** der eingesetzten Mittel richten. Neben den grundlegenden Aufgaben (Veranschaulichung, Bekräftigung, Spannungserzeugung und Kommunikationsförderung) kommt es vor allem auf spezifische Leistungen an, die sich aus Thematik, Motivik und Erzählerintentionen ergeben.



Arbeitsschritte

- 1 Halten Sie **Themenschwerpunkte**, **Hauptmotive** und/oder **Erzählerintentionen** (und damit erste Deutungsansätze) fest.
- 2 Lesen Sie den Text auf **sprachliche Auffälligkeiten** in den Bereichen Stil, Wortwahl, Syntax, rhetorische Mittel durch. Bestimmen Sie deren Grundfunktionen und markieren Sie die gefundenen Stellen mit unterschiedlichen Farben.
- 3 Versuchen Sie nun, die speziellen **Aufgaben der sprachlichen Mittel** im Hinblick auf Thematik, Motivik und Erzählerabsicht zu erkennen.
- 4 Analysieren Sie die sprachlich-stilistische Gestaltung des Textes.
- 5 Formulieren Sie Ihre Analyse in einem zusammenhängenden Text.

Beachten Sie

Meist ist es sinnvoll, bei der Analyse dem **Textverlauf zu folgen**. Um Wiederholungen zu vermeiden, ist es jedoch **mitunter** geschickter, die **Ergebnisse** nach bestimmten Gesichtspunkten **zusammenzufassen** (z. B. nach Figuren, Teilthemen, Motiven).

→ Im folgenden Beispiel bietet sich der Fortgang nach dem Textverlauf an.

■ Übungsbeispiel

Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2, S. 199)

Arbeitsanweisung:

Analysieren Sie die sprachlich-stilistische Gestaltung im Hinblick auf das zentrale Motiv des Textes.

Lösungsvorschlag:

Schritt 1 Hauptmotiv, Themenschwerpunkte, Erzählerintention festhalten

- Zeit-Motiv als zentrales Motiv, vor allem als Vergänglichkeits-Motiv; diesem untergeordnet ist die Naturmotivik (Herbst, Verfall)
- Sohn-Vater-Thematik; Probleme durch Krankheit und Persönlichkeitsverlust
- Erzählerintention: Lenken des Leserinteresses auf die Vergänglichkeitsproblematik

Schritt 2 und Schritt 3 Sprachliche Mittel und ihre Funktionen erkennen

Stil: mittlere Ebene: Umgangssprache (z. B. „Keine Wirkung. Null.“, Z. 66), einige abwertende Formulierungen (z. B. „beinahe krepirt“, Z. 79)

Wortwahl:

- viele Wörter im Text kreisen um Zeit, Tod, Vergänglichkeit/Verfall („wie tot“, Z. 2; „Krankenhausluft“, Z. 3; „Herbst“, Z. 9; „stillzustehen“, Z. 19 f.; „[m]orsche“, Z. 21; „toten Fenster“, Z. 22; „tödlich verschluckt“, Z. 54; „Verfall“, Z. 74; „krepirt“, Z. 79; „Vergangenheit“, Z. 80; etc.) → vom **Verfall** gekennzeichnete Naturbeschreibung symbolisiert den Zustand des Vaters
- auffällig: **Temporaladverbien** („immer“, „noch“, „schon“) als **Schlüssel- und Leitwörter** → dadurch Verbalisierung des Zeitmotivs; drücken Spannung zwischen Wunsch nach Bleibendem und Erfahrung des Befristeten aus

Syntax:

- dominierende **Ellipsen** (z. B. „Hatte gehabt. Fernste Vergangenheit.“, Z. 80) → dadurch eindringliches Aufzeigen von Verlusten (Gesundheits-, Persönlichkeits- und Kommunikationsverlust)

- **Inversionen, Einwortsätze, Aufzählungen** (z. B. „Lächelte, nickte.“, Z. 85; „Stopfte, kaute.“, Z. 95; „Komisch aber auch“, Z. 77) → dienen der Bekräftigung; zeigen Veränderung des Gewohnten als verunsicherndes und bedrohliches Moment auf; geben Hinweise auf unumstößlich Endgültiges

Rhetorische Figuren:

- **Vergleiche, Metaphorik** (z. B. „wie ein Geist“, Z. 33 f.) → zur eindringlichen Veranschaulichung; **Personifikation** der Natur mit negativer Konnotation (Natur als Widersacher des Menschen, z. B. „Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks.“, Z. 9)
- **rhetorische Fragen, Pausen, Antithetik** (z. B. „Und – hatte sie?“, Z. 6; „Sauberer?“, Z. 7; „Der letzte Satz, den Kurt zusammenhängend hatte sagen können, war: Ich habe die Sprache verloren.“, Z. 80 f.) → dienen der Spannungssteigerung (auch provozierend); verdeutlichen Hilflosigkeit gegenüber einem unausweichlichen Schicksal
- **Formen der Wiederholung** (z. B. „Ja, sagte Kurt.“, Z. 44, 50, 52, 58) → dienen der Eindringlichkeit; erfüllen unterschiedliche Funktionen: sowohl Ausdruck für den Wunsch nach Bleibendem als auch Hinweis auf Formel- und Klischeehaftigkeit; veranschaulichen Unfähigkeit zur geistigen Verarbeitung und Veränderung
- **wiederholte Anreden** („Erkennst du mich, fragte Alexander.“, Z. 43; „Hast du Hunger, fragte Alexander.“, Z. 49) → stellen vergebliche Kommunikationsversuche dar
- **Ironie** (z. B. „Auch nicht schlecht.“, Z. 81 f.; „Verglichen mit seinem heutigen Repertoire eine Glanznummer.“, Z. 82) → erzeugt Spannung; verdeutlicht Ablehnung einer Situationsveränderung; zeigt selbstquälerischen Rückblick

Schritt 4 Ausführung

Der Text ist der **mittleren Stilebene** zuzuordnen: Die vom Erzähler gewählten Wörter entstammen der Umgangssprache, es finden sich weder Fach- noch Dialektausdrücke. Einige Formulierungen haben jedoch abwertenden Charakter.

Schon der Titel des Romans *In Zeiten des abnehmenden Lichts*, die dem ersten Kapitel vorangestellte Jahresbezeichnung 2001 und der Vergleich in der ersten Textzeile „wie tot“ verweisen auf die Bedeutung des **Zeit- bzw. Vergänglichkeits-Motivs**. Auch der Inhalt untermauert diese Behauptung: Alexander Umnitzer ist nach vier Wochen aus der Klinik mit der Diagnose entlassen worden, unheilbar an Krebs erkrankt zu sein. Das unerwartete und in seiner Endgültigkeit schockierende Untersuchungsergebnis begleitet ihn auf dem Weg zu seinem dementen Vater.

Stilebene

Bedeutung des Zeit- und Vergänglichkeits-Motivs im Textausschnitt

Das **Schlüsselwort** „immer“ führt am Textbeginn in die Motivik ein. So soll der nachgestellte Vergleich „wie immer“ (Z. 5) betont auf eine gewohnte Handlung verweisen, die an keine außergewöhnlichen, auffälligen Abweichungen denken lässt. Doch vor dem Hintergrund seiner aktuellen physischen und psychischen Situation fragt sich Alexander, ob sich in der kurzen Zeitspanne von vier Wochen etwas an seiner „Welt“-Sicht „verändert“ (Z. 5 f.) habe. Der Furcht vor einer neuen Perspektive wird der unterschwellige **Wunsch nach Bleibendem** („immer“, Z. 5) entgegengesetzt.

Dabei verraten bereits die Ellipsen (Z. 5 f.) einen **Verlust** (s. u.). Die rhetorische Frage „Und – hatte sie?“ (Z. 6), als erlebte Rede formuliert und provozierend mit Konjunktion und Pause eingeleitet, drückt zusätzlich eine **innere Unsicherheit** aus. Der Komparativ „sauberer“ (Z. 7) steht als weiteres Indiz für eine **Veränderung**; er löst sofort eine neue Frage aus, die als Einwortsatz und Wiederholung besonderes Gewicht bekommt: „Sauberer?“ (Z. 7) Die anschließenden knappen Antworten in Steigerungsform „Irgendwie bunter. Idiotischer.“ (Z. 7) lassen mit dem Adverb „irgendwie“ und dem abwertenden Adjektiv „idiotischer“ erkennen, dass Alexander wenig Interesse verspürt, diesen Veränderungen weiter auf den Grund zu gehen. Vielmehr stellt er gegen sie eine definitive Behauptung: „Der Himmel war blau, was sonst.“ (Z. 8) Der Zusatz „was sonst“ soll das Wahrgenommene bestätigen, öffnet aber als verschleierte rhetorische Frage den Raum für Spekulationen.

Das Temporaladverb „immer“ wiederholt sich mehrfach (Z. 5, 14, 15, 26, 51, 67, 79, 80). Es fungiert auch als **Leitwort**, führt gleichsam durch den Text, als würde hier **Alexanders Wunsch nach Bestand und Dauer** eingefangen. Allerdings wird es mitunter durch ein weiteres Adverb seiner Aufgabe beraubt, nämlich Zeitlosigkeit anzuzeigen. Die Verbindung mit „noch“ (Z. 14, 15) stellt das Unveränderliche in **Zweifel**, denn dieses Adverb sagt aus: Das Bestehende gilt nur noch für **befristete Zeit**.

Der „Herbst“ ist die **Jahreszeit des Übergangs**, in der das Vergängliche besonders deutlich erscheint: „Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks.“ (Z. 9) Die **Natur** wird hier abwertend als heimtückischer **Widersacher** personifiziert und zum Symbol des Bedrohlichen, das im Kontrast zu geistigen Leistungen des Menschen steht. Der Mensch fühlt sich von der Natur unvermittelt überfallen. Sie bedrängt das von ihm Geschaffene (Wege: vgl. Z. 20 f.; Häuser: vgl. Z. 24 f.) und lässt **Chaos** entstehen (vgl. Z. 25 ff.). Gerade dort, wo „die Zeit stillzustehen“ (Z. 19 f.) scheint, wie dies in einem eindringlichen Bild vor Augen geführt wird, dringt Natur in die **vom Menschen kultivierten Bereiche** ein.

Schlüsselwort „immer“
Vergleich

Ellipsen
rhetorische Frage

Komparative

Einwortsatz und
Wiederholung

Abwertung

Behauptung

rhetorische Frage

wiederholtes Leitwort
„immer“

Natur-Motiv

Personifikation
Symbol

sprachliches Bild

Wieder findet man das Adverb „noch“, nun in der Nähe von „schon“ und verbunden mit einer Personifikation: „Eins der wenigen Häuser hier, die noch bewohnt waren: [...] Die Holunderbüsche berührten schon die Veranda.“ (Z. 24 f.) Die Gärten verwahrlosen, Gras überwuchert die einst vom Menschen kultivierte Natur. Die Metapher „die toten Fenster“ (Z. 21 f.) deutet nicht nur auf unbewohnte Häuser. Ihr **Verfall** und die von ihnen vermittelte Leere belegen den **Untergang einer** vom Menschen geschaffenen, **historisch gewachsenen Villenkultur**, Symbole einer gepflegten und gebildeten Gesellschaft. Die Gegenwart offenbart eine andere Seite: „Frisch renovierte Häuser, wärmegeklämmt nach irgendeiner EU-Norm. Neubauten, die aussahen wie Schwimmhallen: Stadtvillen nannte man das.“ (Z. 16 f.) Der abwertende Vergleich und die betont auf Ironie zielende Inversion drücken aus, dass der Erzähler dieser Entwicklung ablehnend gegenübersteht. Der Vergleich mit „Schwimmhallen“ betrifft die „Neubauten“, deren Hallendimension nichts Intimes zulässt.

Der **Natur** wird etwas arglistig Böses zugeschrieben. Hinter dem **negativ dargestellten Motiv** verbirgt sich zusätzlich der **physische Bereich des Menschen**: Unerwartet wird Alexander mit seiner unheilbaren **Krankheit** konfrontiert; „hinterrücks“ (Z. 9) wie der Herbst durchbricht sie das Gewohnte und wird zur Bedrohung.

Die häufigen Ellipsen machen nicht nur auf das Fehlen eines Satzteils, sondern auf etwas Grundsätzliches aufmerksam. In den ersten Ellipsen ist Alexander als notwendiges **Subjekt** („Er“) **nicht mehr gegenwärtig**: „Schaute hinaus in die Welt. Prüfte, ob sie sich verändert hatte.“ (Z. 5 f.) Das Gewohnte, das bisher **Sicherheit** gewährt hat, ist **abhanden gekommen**. Dies drückt sich sogar in seinem Zeitgefühl aus: „Das Datum hatte er während der letzten Tage verloren.“ (Z. 11 f.)

Zeit wird auch im **Alterungsprozess** fassbar, wie ihn der Sohn bei seinem **Vater** vorfindet. Doch hier scheint das Dauerhafte nicht erwünscht, es verursacht Unbehagen. So hängt „seit langem“ (Z. 39 f.) „der Geruch des Alters“ (Z. 40) Kurt an. Die Personifikation „Er saß tief in den Zellen“ (Z. 40 f.) bringt nicht nur etwas zu Befürchtendes, sondern auch etwas zu Fürchtendes nahe. Kurts stereotype „Ja“-Antworten auf die Anreden des Sohnes signalisieren in ihrer mechanischen Wiederholung **geistige Leblosigkeit**, die **Unfähigkeit zur Kommunikation** und ein Verhaftetsein im Augenblick, in dem weder Vergangenheit noch Zukunft bewusst werden. Auch beim Vater findet man die syntaktisch verkürzte Struktur (vgl. Z. 62 f.). Hier zeigen die Ellipsen ebenfalls einen **Verlust** an, und zwar den einer geistigen Welt, ausgelöst durch die **Demenz-Erkrankung**.

Personifikation

Metapher

Symbol

abwertender Vergleich;
ironische InversionSyntax: Häufung von
Ellipsen

Zeit-Motiv beim Vater

Personifikation

stereotype Anreden,
Wiederholungverkürzte syntaktische
Struktur: Ellipsen

Alexander und der Erzähler sprechen von einem „immer noch“ (Z. 67 f.), um den Gedanken an „irgendeine Art Ich“ (Z. 68) aufrechtzuerhalten. Doch zahlreiche Wiederholungsformen und rhetorische Fragen bringen **Alexanders Hilflosigkeit** angesichts der väterlichen Demenz eindringlich zum Ausdruck: „Was ging in diesem Kopf vor? In diesem immer noch durch einen Schädel von der Welt abgegrenzten Raum, der immer noch irgendeine Art Ich enthielt. Was fühlte, was dachte Kurt[?] [...] Was dachte er? Dachte er überhaupt? Wie dachte man ohne Worte?“ (Z. 66–71). Die wiederholten Fragen betonen die **Ohnmacht** des Betrachters. Sie kreisen um das geistige Tun, das „Ich“ (Z. 68) des Menschen.

Noch einmal wird **Kurts Persönlichkeit** beschworen, und zwar in einer **Rückblende** mit betonenden Demonstrativ- und Possessivpronomen, Anaphern und sprachlichen Bildern, die den Gegensatz zur aktuellen Situation eindringlich hervorheben. Zusätzlich schwingt ein bitterer Grundton mit, wenn Kurts einstige Fähigkeiten ironisch überzogen erinnert werden: „Kurt, der Redner. Der große Erzähler. Wie er dagesessen hatte in seinem berühmten Sessel – Kurts Sessel! Wie alle an seinen Lippen hingen, wenn er seine Geschichtchen erzählte, der Herr Professor.“ (Z. 75 ff.) Noch einmal wird in einem anaphorischen Parallelismus („immer hatte es eine Pointe, immer hatte es Witz“, Z. 79 f.) auf das **scheinbar Dauerhafte** von Kurts großer Zeit verwiesen, um es gleich darauf in einer Ellipse und einem Polypoton unwiderruflich in die **Vergangenheit** zu verbannen: „Hatte gehabt.“ (Z. 80) Die Parenthese in Zeile 78 f. deutet Kurts Eingesperrtsein im Lager, aber auch seine verlorene geistige Weite an.

Im Jahre 2001 sieht Kurts Welt anders aus: Normale Kommunikation ist nicht mehr möglich. Bei Kurt reduziert sich alles auf die Nahrungsaufnahme. Auch hier ein „**Verfall**“ (Z. 74) **menschlicher Kultur**, der Esskultur: Kurt benutzt seine Finger. Ein Vergleich mit der infantilen Phase hält dies fest (vgl. Z. 89 f.). Die **Natur** erscheint **als triebgebundene Essgier** unmenschlich und unästhetisch. Wieder fehlt das grammatische Subjekt, der Vorgang nimmt **mechanischen Charakter** an: „Stopfte das Stück in den Mund.“ (Z. 91) Das **Triebhafte** drängt sich in die Anapher „Und noch eins. Und kaute. Und während er [...]“ (Z. 91 f.). Schließlich beschränkt sich alles auf die Einwortsätze: „Stopfte, kaute.“ (Z. 95) Das Vorkulturelle, Chaotische der Natur dominiert über den Menschen und **degeneriert** ihn zur tierischen Fressmaschine. Entwürdigend ist auch der letzte Satz: „Die Soße rann in einer schmalen Spur über sein Kinn.“ (Z. 95)

Wiederholungen
rhetorische FragenPronomen, Anaphern,
sprachliche Bilder

ironische Hyperbel

anaphorischer
Parallelismus

Ellipse, Polypoton

Parenthese

Vergleich
Natur-Motiv

Anapher

Einwortsätze

6 Untersuchen der Darstellung von Raum und Zeit

Handlung und Geschehen erfolgen immer eingebettet in Raum und Zeit. Der Erzähler kann beiden Bereichen **besondere Funktionen** zuweisen und sie auf diese Weise mit Bedeutung füllen. Dann wird eine eingehende Untersuchung von Raum und Zeit entscheidende **Hinweise zur Gesamtdeutung** des Textes liefern. Zeit ist also nicht nur als Mittel erzähltechnischer Gestaltung zu untersuchen (*Wie wird erzählt?*), sondern kann als wichtiges Thema oder Motiv (*Was wird erzählt?*) zum Gegenstand einer ausführlichen Deutung werden. Sofern Raum und Zeit keine wesentlichen Inhaltsschwerpunkte bilden, lassen sie sich unter dem Bereich „Handlung“ (*Handlungsort, Handlungszeit*) bearbeiten. Dabei gehören Raum und Zeit zusammen, wie schon der Begriff „Zeitraum“ nahelegt.



Welche (Zeit-)Räume unterscheidet der Erzähler in seinem Text und mit welcher Bedeutung lädt er sie auf?

6.1 Raum

Die zahlreichen Raumvarianten lassen sich nach thematischen Aspekten ordnen und zusammenfassen:

- **Handlungsraum:** äußerer Aktionsbereich der Figuren; Orte (Zimmer, Haus, Garten, Landschaft, Stadt) als Handlungshintergrund
- **Lebensraum:** soziales Umfeld der Figuren (Familie, Schule, Arbeitsplatz, gesellschaftliche Gruppen, Milieu); seine Bedingungen (Werte, Normen, Gesetze) als Einflussfaktoren auf persönliche Entwicklung und Verhaltensweisen
- **Geistiger Raum:** Welt der inneren Handlung, der Gedanken und Gefühle, in der konkrete Aktionen reflektiert werden oder sich eigene fantastische Wirklichkeiten erschließen

- **Stimmungsraum:** Schauplatz, der aufgrund seiner besonderen Lage und Beschaffenheit zum Spiegel innerer Zustände wird und Assoziationen auslöst
- **Symbolraum:** verweist auf einen anderen, existenziellen Bereich (Beispiel: der Herbst als Symbol der Vergänglichkeit)

Dabei können Räume durch unterschiedliche Darstellung (eng/weit, hell/dunkel, geordnet/chaotisch) sowohl Vertrautheit, Heimat und Geborgenheit als auch Einsamkeit, Unbehaustheit und Gefahr vermitteln.

TIPP

Besonders interessant für die Deutung sind mögliche **Kontraste** und **Grenzen** zwischen unterschiedlichen Räumen. So kann z. B. ein Kulturraum (Zivilisation) einem Naturraum (Wildnis) gegenüberstehen.

6.2 Zeit

Zeit erscheint in epischen Texten vor allem als **Dauer** von Handlungen und Geschehensabläufen, Entwicklungs- und Reifungsprozessen sowie erinnerter Vergangenheit und erdachter Zukunft. Zeitliche Veränderungen werden meist von **Verlusterfahrungen** begleitet (Trennung, Krankheit, Alter).

Im Textauszug von E. Ruge (Text 2) wird Zeit als persönlicher Alterungsprozess und Krankheit dargestellt. Manche Werke rücken bestimmte **Zeitergebnisse** in den Mittelpunkt (vgl. *Kriegsromane*). Das Genre des *Zeitromans* liefert ein **Bild der jeweiligen Gesellschaft** (vgl. dabei auch die Literatur der „Stunde Null“ = Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit). Die Werke des *Fin de Siècle* (etwa 1890–1914) halten die besondere Dekadenz-Stimmung dieser Zeit fest. Während es den impressionistischen Autoren um das **Erfassen von Augenblicken** ging, wirken die Inhalte von Märchen **zeit- und ortsenthoben**. (Zur Zeitthematik vgl. auch Th. Manns *Der Zauberberg* und Michael Endes *Momo*.)

Arbeitsschritte

- 1 Halten Sie **Orte und Zeiten** fest, in denen sich Handlung und Geschehen vollziehen.
- 2 Überprüfen Sie, ob Raum und Zeit **nur als Hintergrund** für Handlung und Geschehen dienen **oder** ob sie eigene **thematische und motivische Schwerpunkte** bilden. Fragen Sie: Sind (Zeit-)Räume semantisch (d. h. mit Bedeutung) aufgeladen und spielen sie daher eine wichtige Rolle im Text?

- 3 Trifft dies zu, dann lenken Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die **Beziehungen** zwischen Thema/Motiv und Ort/Zeit, um die **Wirkungen**, die Raum und Zeit auf Erzähler und Figuren ausüben, zu entschlüsseln. Diese drücken sich in Erzählerkommentaren und Figurenreaktionen aus (Gedanken, Empfindungen, Assoziationen, Handlungen). Sammeln Sie die Texthinweise und ordnen Sie das Material.
- 4 Ziehen Sie die **Sprachanalyse** heran und überprüfen Sie diese auf **Übereinstimmungen** mit Ihrer Materialsammlung. Die Analyse der sprachlichen Mittel soll die gefundenen Ergebnisse stützen.
- 5 Fassen Sie das Resultat zusammen.

■ Übungsbeispiel

Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2, S. 199)

Arbeitsanweisung:

Interpretieren Sie den Text im Hinblick auf die Darstellung von Raum und Zeit.

Lösungsvorschlag:

Schritt 1 Zeitliche und räumliche Gegebenheiten festhalten

Zeit: unmittelbar erlebte Zeit: ein Dienstag im September (vgl. Z. 10 f., 29) 2001 (Z. 1); erinnerte Zeit: vor allem Kurts Vergangenheit als eloquenter Redner (vgl. besonders Z. 75–80), mehr als „zwei Jahre“ (Z. 83) zurückliegend; Alexanders Krankenhausaufenthalt und Entlassung, wenige Tage zurückliegend (vgl. Z. 2 f.)

Räume: Krankenhaus; Wohnung von Alexander; Autobahn; Haus des Vaters in Neuendorf; Straße mit renovierten Häusern vs. Straße mit vielen unbewohnten Häusern und vernachlässigten Gärten; Kurts geheime Gedankenwelt

Schritt 2 Zeit in Form von Vergänglichkeit als Hauptmotiv überprüfen

Im Text wird Zeit zur leidvollen Erfahrung und die (physischen, psychischen und auch räumlichen) Veränderungen, die sie mit sich bringt, sind negativ behaftet. Es finden sich Hinweise auf **räumliche und zeitliche Veränderungen** bei:

- Häusern, Straßen, Gärten (vgl. Z. 15 ff., 20 ff., 25 ff.)
- Jahreszeiten (vgl. Z. 9 f.)
- Pflanzen (vgl. Z. 20 f., 25 ff.)
- Menschen (physische Natur und geistiger Bereich, vgl. Z. 3, 36–41, 95)

Schritt 3 Material nach Bereichen (= Räumen) ordnen

Grundeinteilung in drei Bereiche: die vom Menschen geschaffene Welt, der Naturraum und der geistige Raum → weitere Differenzierung in einer gegliederten **Stoffsammlung**:

Hinführung: Verweischarakter der Raum- und Zeitgestaltung

Alle vorkommenden Räume (Handlungs-, Lebens-, Natur-, geistiger Raum) sowie zeitbezogene Handlungen, Entwicklungen und Erinnerungen haben Symbolcharakter; ihre Veränderung verweist auf Vergängliches.

Hauptteil: Vergänglichkeitsmotiv

Vergänglichkeit wird v. a. als ein Kontrast infolge von Veränderungen erfahren:

Bereich der vom Menschen geschaffenen Welt (Kontrastbeispiele)

- **Häuser:** Einst bewohnte alte Villen sind nun unbewohnt und dem Verfall preisgegeben (vgl. Z. 20 ff.: die bemoosten Dächer, die Risse in den Fassaden und die morschen Zäune). ↔ Kontrast: Renovierungen veränderten die alten Häuser. Sie sind genormt (vgl. Z. 16; = ohne individuelle Note, gesichtslos), „wärmegeklämmt“ (Z. 16; = von abweisender, verschlossener, enger Art). Neubauten gleichen „Schwimmhallen“ (Z. 17; = vermitteln keine Geborgenheit).
- **Straßen:** Die alten Villen findet man an schmalen, mit Linden gesäumten Straßen und „[k]opfsteingepflasterte[n]“ (Z. 20), von Wurzeln aufgewölbten Bürgersteigen (vgl. Z. 20 f.; = Vermittlung einer harmonischen Beziehung von Mensch und Natur). ↔ Kontrast: Die neuen Straßen haben die Natur sauber zuasphaltiert (vgl. Z. 15).

Bereich der Natur

- **Sichtweise:** der klare, blaue „Himmel“ (Z. 8; = freier Blick) ↔ Kontrast: der durch ein chaotisches „Gewirr“ von Ästen verstellte Himmel (vgl. Z. 27; = eingeschränkter Blick)
- **Jahreszeit:** Herbst als Symbol des Vergänglichen, unerwartete und unerwünschte Jahreszeit (vgl. „Der Herbst hatte sich eingeschlichen“, Z. 9)
- **ungezähmte, wilde Natur** überwuchert die früher gepflegten Gärten; Büsche reichen bereits an die Veranden heran (vgl. Z. 21 f., 25 ff.)
- **biologische Natur, menschlicher Körper:** Alexanders vor kurzem diagnostizierte unheilbare Krankheit, die zunehmende Demenz seines Vaters; der Geruch des Alters; der Mund als bloßes Organ der Nahrungsaufnahme und -verarbeitung (vgl. Z. 3, 36, 38, 40 f., 95)

Geistiger Bereich

- **Intelligenzverlust:** Kurt, der einst brillante Professor und Redner (vgl. Z. 74 ff.) ↔ Kontrast: Kurt, der Gedächtnis und Sprache verloren hat (vgl. den „Raum“ des Gehirns: „In diesem immer noch durch einen Schädel von der Welt abgegrenzten Raum, der immer noch irgendeine Art Ich enthielt.“, Z. 66 ff.); vgl. auch den „Mund“-Raum, in dem Geistiges konkret zum Ausdruck kommt und sich in sprachlichen Lauten formuliert: „In Kurts Mund verwandelte sich alles in eine Anekdote.“ (Z. 78)
- **Ich-Verlust, Verlust des Menschlichen:** Nach dem Verlust der Sprache (vgl. Z. 81 ff.) hat der Mund nur mehr biologische Funktion (vgl. Z. 95).

Schritt 4 Sprache und Inhalt verbinden

- bei der **Wortwahl** → Schlüsselwörter, wie z. B. „immer“, „noch“, „schon“, drücken Vergänglichkeit und Furcht vor Veränderung aus.
- im Bereich der **Syntax** → Ellipsen, die den Gesundheits-, Persönlichkeits- und Kommunikationsverlust aufzeigen; Inversionen/Einwortsätze/Aufzählungen, die Bedrohung und Verunsicherung durch Veränderungen erkennen lassen
- bei den **rhetorischen Figuren** → Wiederholungen, die den Wunsch nach Bleibendem und die Unfähigkeit zur Kommunikation verdeutlichen; Ironie, mit der eine Ablehnung der Veränderungen ausgedrückt wird; Metaphern aus dem Bereich der Natur als Widersacher des Menschen und der verfallenden Kultur; Natur als Symbol für Chaos

7 Charakterisieren von Figuren und Beschreiben ihrer Beziehungen

Die Aufgabe kann auf die Kennzeichnung einer einzelnen Figur (**Figurenkonzeption**) oder deren Position im sozialen Beziehungsgeflecht (**Figurenkonstellation**) zielen. Die Komplexität einer Figur offenbart sich nicht auf wenigen Seiten, sondern verlangt stets die genaue Kenntnis des Gesamtwerks. Diese kann aber nur bei wenigen Pflichtlektüren vorausgesetzt werden.

Aufgrund des in der Regel geringen Umfangs des Prüfungstextes beschränken sich die Arbeitsanweisungen deshalb oft auf wesentliche Merkmale der Figur. Diese stehen dann in Verbindung zu einem übergeordneten Thema. Im folgenden Beispiel zu Eugen Ruges *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2) ist es das Thema Krankheit.

7.1 Charakterisierung einer Einzelfigur

Charakterisieren heißt: Vorstellen einer Figur in ihren **individuellen** bzw. **typischen Kennzeichen**.

Diese umfassen

- äußere Merkmale: z. B. Name, Alter, Aussehen, Kleidung, Auftreten, Sprache, Beruf,
- innere Einstellungen: Eigenschaften, Interessen, Ziele, Wertorientiertheit, Verhaltenssteuerung (rational/emotional), Wirklichkeitsbezug, Einflussfaktoren, Entwicklungen (Ausgangssituation – Veränderungen – Ergebnis),
- Handlungen, Verhaltensweisen (aktiv/passiv),
- soziale Beziehungen: Position im Beziehungsgeflecht, Beziehungsfähigkeit (selbst-/fremdbestimmt, sozial eingebunden/isoliert), Beziehungsentwicklungen.



Beachten Sie

Figurenkonzeption und -konstellation lassen sich oft nicht eindeutig voneinander abgrenzen. Eine einzelne Figur bzw. Person ist stets auch durch ihre sozialen Interaktionen („soziale Beziehungen“) geprägt. Diese stehen im Mittelpunkt, wenn Sie explizit eine Figur in ihrem Beziehungsgeflecht untersuchen sollen.

Der **Erzähler** hat verschiedene Möglichkeiten, Figuren dem Leser zu vermitteln: Er beschreibt sie **aus seiner Sicht**, lässt sie **selbst** zu Wort kommen oder **durch andere** kennzeichnen. Dabei kann er einzelnen Figuren besondere Aufmerksamkeit widmen oder ihnen nur eine Nebenrolle zuweisen. Es steht ihm frei, sie individuell oder typisiert, außen- oder innengeleitet, in starker oder schwacher Position darzustellen sowie sie mit festem oder sich entwickelndem Charakter auszustatten.

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text im Hinblick auf **kennzeichnende Figurenmerkmale** genau durch. Beachten Sie dabei Selbstaussagen der Figur, Bemerkungen anderer Figuren, Hinweise und Kommentare des Erzählers sowie eventuelle Angaben in der Vorbemerkung des Prüfungstextes.
- 2 Markieren Sie die gefundenen Informationen. Verwenden Sie unterschiedliche Farben für die Bereiche: **Äußeres**, **Inneres**, **Verhalten** und **Soziales**.

- 3 Notieren und ordnen Sie das gefundene Material nach den unter 2 genannten Bereichen. → Fügen Sie den jeweiligen Quellenbeleg als Zeilennotiz an. Ziel ist das Erstellen eines **Gesamtbilds der Figur**.
- 4 Formulieren Sie die Charakterisierung. Verwenden Sie das **Präsens** und belegen Sie Ihre Aussagen mit **Zitaten**.

7.2 Beschreiben von sozialen Beziehungen

Die Aufgabenstellung kann auch (zusätzlich) von Ihnen verlangen, **Figuren in ihrem sozialen Umfeld** zu charakterisieren. In diesem Fall sollten Sie noch weitere Kriterien heranziehen und in den Mittelpunkt Ihrer Untersuchung stellen. Achten Sie auf

- dominierende Figuren, Kontrastfiguren und Außenseiter,
- Positionsveränderungen,
- Aktionen und Reaktionen,
- Verhaltensstrategien und ihre Auswirkungen,
- Kommunikationsbedingungen, -erfolge und -misserfolge.



■ Übungsbeispiel

Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2, S. 199)

Arbeitsanweisung:

Die Demenz bestimmt das Alter von Kurt Umnitzer. Sammeln Sie Informationen zu einer Charakteristik dieses Lebens. Ordnen Sie das gefundene Material im Hinblick auf den zentralen Aspekt „Krankheit“ und begründen Sie in einer kurzen Einleitung Ihr Vorgehen.

Lösungsvorschlag:

Schritt 1 und **Schritt 2** Textstellen im Hinblick auf „Kurts Krankheit“ suchen

Die Krankheit des Vaters wird in folgenden Bereichen erkennbar:

- seinem äußeren Erscheinungsbild,
- seinen physischen Tätigkeiten,
- seinem geistigen Befinden (besonders im Vergleich zu früher),
- den Auswirkungen auf Alexander.

Schritt 3 Material nach Krankheitssymptomen/Bereichen ordnen

Die Krankheit prägt Kurts äußere Erscheinung, seine sichtbaren Handlungen, seinen geistigen Zustand und seine menschliche Beziehungsfähigkeit. Die Darstellung der Krankheitssymptome geschieht deshalb am sinnvollsten in dieser Abfolge, also nach dem gängigen Schema **vom Äußeren zum Inneren**, um anschließend auf die Auswirkungen einzugehen:

Krankheitssymptome im äußeren Erscheinungsbild:

- Aussehen: „wie ein Geist“ (Z. 33 f.); ungepflegte Erscheinung, unordentliche Kleidung (vgl. Z. 46)
- unangenehmer Geruch („Geruch des Alters“, Z. 40)
- dümmlich-starrer Blick („glotzte“, Z. 36)

Krankheitssymptome bei körperlichen Tätigkeiten:

- eingeschränkte Motorik; Unsicherheit beim Gehen („umhertapste“, Z. 69); Probleme bereits bei gewohnten Handlungen, so der Handhabung von Besteck
- Gefahr des Erstickens beim Essen
- auf Pflegepersonal angewiesen

Krankheitssymptome in der geistigen Befindlichkeit:

- **frühere Eigenschaften, Fähigkeiten:** begnadeter Redner, fesselnder Erzähler; geistig gewandter Professor, aufgeschlossen und kommunikativ, auch handwerklich agil (Gartentätigkeit, vgl. Z. 26); **negative Erfahrungen:** zermürbender Lageraufenthalt, bei dem Kurt fast „krepirt“ (Z. 79) wäre
- **Veränderungen:** zwei Jahre zuvor noch beschränktes geistiges Vermögen; Kurts Eingeständnis: „Ich habe die Sprache verloren.“ (Z. 81)
 - Verlust an Eigeninitiative: „stundenlang“ (Z. 70) am Schreibtisch über der Zeitung sitzend
 - extreme Einschränkung des Sprachvermögens: stereotype, geistlose Antworten; Kommunikationsprobleme

- Anzeichen von Vereinsamung
- Persönlichkeitsveränderung; Beschränkung auf biologischen Bereich; Essgier

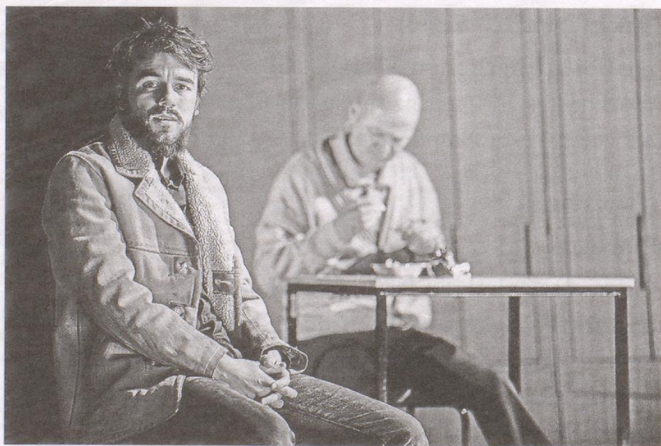
Auswirkungen auf den Sohn:

- leidvolle Konfrontation mit körperlichem und geistigem Verfall:
 - sinnlich unangenehme Begegnung (Geruch; Essensweise)
 - kein Erkennen von geistiger Leistung (vgl. Z. 66)
 - kein Vordringen in die Bewusstseins-ebene des Vaters
 - Erfahrung gegenseitiger Isolation
- aus der Begegnung erwachsende Fragen bleiben ungelöst

Schritt 4 Ausführung (hier nur Einleitung)

Im zweiten Textteil wendet der Erzähler seine Aufmerksamkeit dem an **schwerer Demenz erkrankten** Kurt Umnitzer zu. Er beschreibt dessen Krankheitssymptome und die **vergeblichen Versuche** des Sohnes, mit dem Vater **ins Gespräch zu kommen**. Kurts körperlicher und geistiger Zustand wird besonders im **Kontrast** zu seiner früheren, gesunden Lebensphase deutlich.

Überblicks-
information



Eine Szene der Bühnenfassung von „In Zeiten des abnehmenden Lichts“, aufgeführt vom Deutschen Theater Berlin; auf dem Foto: Alexander Khuon (als Alexander Umnitzer) und Bernd Stempel (als Kurt Umnitzer)

8 Untersuchen der äußeren und inneren Handlung

In epischen Texten handeln Menschen und gestalten mit ihrem Tun die Wirklichkeit. Man unterscheidet dabei äußere und innere Handlung. Die **äußere Handlung** bezieht sich auf die **sichtbare Abfolge einzelner zielgerichteter Aktivitäten**. Um diesen Handlungsvorgang zu untersuchen, fragt man nach den Handlungsträgern (von bestimmten Interessen und Zielen geleitete Figuren), dem Handlungsraum (Orte, an denen die Tätigkeiten erfolgen), der Handlungszeit (Zeitpunkt und Dauer der Aktionen), dem Handlungsobjekt (Gegenstand, auf den sich die Handlung bezieht) und dem (den) Handlungsauslöser(n) (Anregungen oder Reize, die zu einer Handlung veranlassen). Handlungen können in ihren Auswirkungen zu weiteren Handlungsauslösern werden.

Innere Handlungen stellen **mentale und psychische Prozesse** dar, die als Gedanken, Assoziationen, Gefühle erkennbar sind und von Erfahrungen, Werten, gesellschaftlichen Normen und Zielen beeinflusst werden können. Die Untersuchung richtet sich auf auslösende Faktoren, Inhalte und Abläufe sowie Auswirkungen dieser Vorgänge.

Meist gehen äußere und innere Handlung fortlaufend ineinander über, so dass eine Gliederung nach den genannten Kriterien nicht ratsam erscheint. Sinnvoller ist es, **dem Textverlauf zu folgen** und an den jeweiligen Stellen das wechselseitige Zusammenspiel von äußerer und innerer Handlung aufzuzeigen.

TIPP

Innere Handlung bezieht sich nicht nur auf die dargestellten Figuren. Auch der **Erzähler** kann seine **Gedanken und Empfindungen** preisgeben!

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text aufgabenbezogen durch. Achten Sie dabei auf **Handlungswechsel**.
- 2 Markieren Sie mit unterschiedlichen Farben die Stellen, an denen Ihnen Elemente **äußerer und innerer Handlung** auffallen.
- 3 Fragen Sie nach **Relationen** zwischen beiden Handlungsarten. Versuchen Sie aus diesen Handlungswechseln **Verhaltensweisen zu erklären** (Ursache-Wirkung-Prinzip).
- 4 Führen Sie die Ergebnisse Ihrer Untersuchung aus. Folgen Sie dabei den einzelnen Handlungsphasen.

■ **Übungsbeispiel**

Elisabeth Langgässer, *Die getreue Antigone* (Text 3, S. 201)

Arbeitsanweisung:

Stellen Sie den Zusammenhang von äußerer und innerer Handlung dar.

Lösungsvorschlag:

Schritt 1 bis **Schritt 3** Elemente äußerer und innerer Handlung markieren; Handlungswechsel erklären

Äußere Handlungsfaktoren:

Handlungsträger: Carola und Begleiter

Handlungsraum: Grab und Umgebung

Handlungszeit: ein Nachmittag im Spätfrühling der unmittelbaren Nachkriegszeit

Handlungsobjekt: Grabpflege

Handlungsauslöser: leidvolle Kriegserfahrungen, beabsichtigte Grabpflege, herausforderndes Verhalten des jungen Mannes

Handlungsverlauf:

- **Beginn der äußeren Handlung:** Abstellen des Korbes durch Carola und Hinwendung zu ihrem Begleiter (vgl. Z. 6 f.); junger Mann: äußeres Verhalten (Anzeichen aufgesetzter Teilnahmslosigkeit, Anzünden einer Zigarette; vgl. Z. 7 ff.) als Ausdruck innerer Einstellung → Ablehnung der Grabpflege
- problematischer Gesprächsansatz (vgl. Z. 20 f.), Tätigkeiten am Grab (vgl. Z. 21 f.); Begleiter: Gefühl mangelnder Zuwendung → Auslöser einer Provokation (vgl. Z. 27 f.)
- **Handlungswechsel** in die Vorstellungswelt des Begleiters (vgl. Z. 30–32)
- „verlegen[es]“ (Z. 28) Lachen: Ausdruck der Unsicherheit (vgl. auch Z. 32) → **Handlungsunterbrechung** und Misstrauen bei Carola (vgl. Z. 32 f.)
- Gedanken des Erzählers (vgl. Z. 33–36)
- gegenseitige Vorwürfe und **Eskalation der äußeren Handlung** (Sticheleien, vgl. Z. 39 f., 51 f.) bis zu Handgreiflichkeiten (vgl. Z. 53–63); vergeblicher Befriedungsversuch (vgl. Z. 64–69)
- Traurigkeit (vgl. Z. 70) als Spannungslöser; Beginn einer Handlungsphase, bei der das Gespräch immer wieder von Gedanken unterbrochen wird (vgl. Z. 71–90; vgl. auch Punktierung, Gedankenstrich)
- Carolas religiöse Bindung (vgl. Z. 91 f.); Naturbilder als Hoffnungssymbole (vgl. Z. 93–95)
- **Innere Handlung:** Carolas Zuwendung vermittelt Geborgenheit (vgl. Z. 98–105); ihre aus christlichem Glauben wachsende Beharrlichkeit stimmt

den gefühlverhärteten Begleiter um (vgl. Z. 108–117); Punktierungen und Naturbilder (vgl. Z. 112–118) → Hinweise auf Gedanken und Empfindungen

Schritt 4 Ausführung

Carola und ihr **Begleiter** befinden sich an einem örtlich nicht näher bestimmten **Soldatengrab**. Hier und in der nahen Umgebung spielt sich die Handlung an einem Nachmittag im Spätfrühling in der **unmittelbaren Nachkriegszeit** ab. Carola will das Grab säubern und bepflanzen. Die **Grabpflege** ist zwar der Anlass, doch die tiefer liegenden Ursachen, besonders der inneren Handlung, sind die **schmerzhaften Erfahrungen** der jüngsten Vergangenheit. Carola leidet unter dem Tod des Bruders (vgl. Z. 51 f.), und auch an ihrem Begleiter sind die schlimmen Jahre nicht spurlos vorübergegangen (vgl. Z. 98 f.). Ein weiterer handlungsauslösender Faktor ist das provozierende Verhalten des jungen Mannes (vgl. Z. 7 ff.), der offenbar Carolas Aufmerksamkeit auf sich ziehen möchte und deshalb zu sticheln beginnt (vgl. Z. 27 f., 39 f.).

Mit dem Abstellen des Korbes und der Hinwendung Carolas zu ihrem Begleiter (vgl. Z. 6–8) beginnt die äußere Handlung. Der junge Mann gibt sich betont desinteressiert (vgl. Z. 7 ff.). Ihm scheint zu missfallen, dass er Carolas Aufmerksamkeit mit dem toten Soldaten teilen muss. Das Mädchen redet ihn an, doch er provoziert mit einer abwertenden Geste (vgl. Z. 27 f.). **Spannung** entwickelt sich, die Handlung wechselt ins Innere. Offenbar spürt der junge Mann die psychische Stärke Carolas, und er versucht sie sich in seiner Fantasie als kleines Kind vorzustellen (vgl. Z. 30 ff.). Sein „verlegen[es]“ (Z. 28) Lachen dient der eigenen Täuschung und zeigt seine **Unsicherheit**. Carola aber macht diese Geste stutzig (vgl. Z. 32 f.). Hier äußert sich der auktoriale **Erzähler** mit einer **kommentierenden Begründung** (vgl. Z. 33–36).

Nun beginnt die **Auseinandersetzung** zwischen den beiden jungen Leuten. Carolas hingebungsvolle Arbeit am Grab und ihr auffordernder Ton (vgl. Z. 37) stacheln den jungen Mann an. Er fühlt sich nicht ernst genommen, empfindet vermutlich selbst Einsamkeit und vermisst Carolas Zuwendung. Deshalb verstärkt er seine **Sticheleien** (vgl. Z. 39 f., 51 f.). Er scheut sich nicht, Carolas Bruder zu erwähnen, der im KZ den Tod gefunden hat. Daraufhin **eskaliert** die äußere Handlung (vgl. Z. 53–63). Während er sich schnell wieder beruhigt, bleiben seine Versuche, sie mit Schwarzmarktwaren zu besänftigen, erfolglos.

äußere Handlungsfaktoren: Handlungsträger, Handlungsraum

Handlungszeit
Handlungsobjekt

Handlungsauslöser

Beginn der äußeren Handlung

Unsicherheit als Auslöser innerer Handlung

Erzähler teilt seine Gedanken mit

erneute Provokation als Auslöser äußerer Handlung

Eskalation der äußeren Handlung, dann Beruhigung des Begleiters

Carolas Fähigkeit, die Situation ihres Begleiters richtig einzuschätzen (vgl. Z. 70), macht ihm seine **Verlorenheit** bewusst und ihn dadurch zur **emotionalen Öffnung** bereit. Das Schlüsselwort „Traurigkeit“ (Z. 70) bewirkt ein gemeinsames Schweigen und führt Carolas **Gedanken zu ihrem Bruder** und dessen Tod. Sein Schicksal lässt ihr keine Ruhe. In ihrer Qual wendet sie sich „an einen ganz anderen“ (Z. 90). An ihn richtet sie auch ihre Fragen (vgl. Z. 91 f.), in denen ihre Religiosität deutlich wird.

Carolas gestische Zuwendung hat den jungen Mann beruhigt. Ohne dass ein mentaler Vorgang erkennbar wird (vgl. Punktierungen, Gedankenstriche, Naturbilder als Symbole innerer Bewegtheit), vermittelt Carola ihrem Begleiter doch ein **Gefühl der Geborgenheit** (vgl. Z. 104 ff.). Aus der gesuchten Verbindung von Lebenden (Freund, Mutter, Pfarrer, Gemeinde) und Toten (unbekannter Soldat, Bruder), die sich besonders im Besuch der Totenmesse verdeutlicht, gewinnt sie **innere Festigkeit**. Mit dieser kann sie ihrem Begleiter gegenüber treten und seine **Gefühlsverhärtung** durch zärtliche Hinwendung **aufbrechen**. Es gelingt ihr sogar, ihn zum Kirchendienst zu verpflichten (vgl. Z. 108–117).

„Traurigkeit“ als Auslöser einer Entspannung
innere Handlung

Carolas religiöse
Bindung

innere Handlung:
Vermittlung von
Geborgenheit

christliche Werte Carolas
als Orientierung für
sich und andere



Der Titel „Die getreue Antigone“ spielt auf die Figur der Antigone aus der griechischen Mythologie an. In der gleichnamigen Tragödie von Sophokles (496–406 v. Chr.) wird das tragische Schicksal der Tochter von Ödipus dargestellt. Die Zeichnung rechts zeigt die Szene, als Antigone ihrem toten Bruder durch eine symbolische Bestattung den Einzug in das Totenreich ermöglicht – was jedoch durch ihren Onkel, König Kreon, unter Androhung der Todesstrafe verboten worden war.

9 Erweiterte Arbeitsaufträge

Oft schließt sich der Interpretationsaufgabe zu epischen, aber ebenso zu dramatischen oder lyrischen Texten ein zusätzlicher Arbeitsauftrag an. Dabei gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten: die Vertiefung eines bestimmten thematischen Aspekts der vorher interpretierten Textgrundlage oder der Vergleich mit einem anderen literarischen Werk, das Sie selbst auswählen können.

Beachten Sie

Die folgenden **Arbeitsschritte** werden exemplarisch an einem epischen Text veranschaulicht, gelten aber für erweiterte Arbeitsaufträge **zu allen Gattungen**.

9.1 Vertiefung eines thematischen Aspekts

Der erweiterte Arbeitsauftrag geht in der Regel vom vorliegenden, bereits erschlossenen und interpretierten Text aus und zielt auf die Vertiefung eines thematischen Aspekts. Gehen Sie folgendermaßen vor:

Arbeitsschritte

- 1 Lesen Sie den Text themabezogen durch.
- 2 Markieren und notieren Sie dabei die für die Bearbeitung wichtigen Stellen.
- 3 Versuchen Sie, den **thematischen Schwerpunkt** (d. h. den Sachverhalt, das Problem oder den Begriff) mit Ihrem **Vorwissen** aufzuschlüsseln (nach Erscheinungsformen, Funktionen).
- 4 Verbinden Sie die Testaussagen mit Ihren Kenntnissen: Stellen Sie **Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten, Unterschiede** und **Ergänzungsmöglichkeiten** fest. Ordnen Sie das Material nach den Vorgaben der Aufgabenstellung oder des Textverlaufs. → Weitere Gliederungsmöglichkeiten: z. B. nach Erscheinungsformen, Eigenschaften, Funktionen, Leistungen
- 5 Stellen Sie nun Ihre Ergebnisse übersichtlich strukturiert dar.

■ Übungsbeispiel

Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (Text 2, S. 199)

Arbeitsanweisung:

„Ich habe die Sprache verloren.“ Erläutern Sie, bezogen auf den vorliegenden Text, die Bedeutung von Sprache.

Texte

Text 1

Heinrich von Kleist (1777–1811), *Das Bettelweib von Locarno* (erschienen 1810)

1 Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien¹, befand sich ein altes, einem
Marchese² gehöriges Schloss, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in
Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloss mit hohen und weitläufigen Zimmern,
in deren einem einst, auf Stroh, das man ihr unterschüttete, eine alte kranke Frau, die
5 sich bettelnd vor der Tür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden gebettet
worden war. Der Marchese, der, bei der Rückkehr von der Jagd, zufällig in das Zimmer
trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte, befahl der Frau unwillig, aus dem Winkel,
in welchem sie lag, aufzustehen, und sich hinter den Ofen zu verfügen. Die Frau, da sie
sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich, auf
10 eine gefährliche Weise, das Kreuz; dergestalt, dass sie zwar noch mit unsäglicher Mühe
aufstand und quer, wie es vorgeschrieben war, über das Zimmer ging, hinter den Ofen
aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied.

Mehrere Jahre nachher, da der Marchese, durch Krieg und Misswachs, in bedenkliche
Vermögensumstände geraten war, fand sich ein florentinischer Ritter bei ihm ein, der
15 das Schloss, seiner schönen Lage wegen, von ihm kaufen wollte. Der Marchese, dem viel
an dem Handel gelegen war, gab seiner Frau auf, den Fremden in dem oben erwähnten,
leerstehenden Zimmer, das sehr schön und prächtig eingerichtet war, unterzubringen.
Aber wie betreten war das Ehepaar, als der Ritter mitten in der Nacht, verstört und
bleich, zu ihnen herunterkam, hoch und teuer versichernd, dass es in dem Zimmer
20 spuke, indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es
auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten,
langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter
Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei.

Der Marchese, erschrocken, er wusste selbst nicht recht warum, lachte den Ritter mit
25 erkünstelter Heiterkeit aus, und sagte, er wolle sogleich aufstehen, und die Nacht zu
seiner Beruhigung, mit ihm in dem Zimmer zubringen. Doch der Ritter bat um die
Gefälligkeit, ihm zu erlauben, dass er auf einem Lehnstuhl, in seinem Schlafzimmer
übernachte, und als der Morgen kam, ließ er anspannen, empfahl sich und reiste ab.

Dieser Vorfall, der außerordentliches Aufsehen machte, schreckte auf eine dem
30 Marchese höchst unangenehme Weise, mehrere Käufer ab; dergestalt, dass, da sich unter
seinem eigenen Hausgesinde, befremdend und unbegreiflich, das Gerücht erhob, dass es
in dem Zimmer, zur Mitternachtsstunde, umgehe, er, um es mit einem entscheidenden
Verfahren niederzuschlagen, beschloss, die Sache in der nächsten Nacht selbst zu unter-
suchen. Demnach ließ er, bei Einbruch der Dämmerung, sein Bett, in dem besagten
35 Zimmer aufschlagen, und erhartete, ohne zu schlafen, die Mitternacht. Aber wie erschüt-
tert war er, als er in der Tat, mit dem Schläge der Geisterstunde, das unbegreifliche
Geräusch wahrnahm; es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte,
erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geröchel

niedersank. Die Marquise, am andern Morgen, da er herunterkam, fragte ihn, wie die
 40 Untersuchung abgelaufen; und da er sich, mit scheuen und ungewissen Blicken, umsah,
 und, nachdem er die Tür verriegelt, versicherte, dass es mit dem Spuk seine Richtigkeit
 habe: so erschrak sie, wie sie in ihrem Leben nicht getan, und bat ihn, bevor er die Sache
 verlauten ließe, sie noch einmal, in ihrer Gesellschaft, einer kaltblütigen Prüfung zu
 45 unterwerfen. Sie hörten aber, samt einem treuen Bedienten, den sie mitgenommen hat-
 ten, in der Tat, in der nächsten Nacht, dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Ge-
 räusch; und nur der dringende Wunsch, das Schloss, es koste was es wolle, los zu wer-
 den, vermochte sie, das Entsetzen, das sie ergriff, in Gegenwart ihres Dieners zu
 unterdrücken, und dem Vorfall irgendeine gleichgültige und zufällige Ursache, die sich
 entdecken lassen müsse, unterzuschieben. Am Abend des dritten Tages, da beide, um
 50 der Sache auf den Grund zu kommen, mit Herzklopfen wieder die Treppe zu dem
 Fremdenzimmer bestiegen, fand sich zufällig der Haushund, den man von der Kette
 losgelassen hatte, vor der Tür desselben ein; dergestalt, dass beide, ohne sich bestimmt
 zu erklären, vielleicht in der unwillkürlichen Absicht, außer sich selbst noch etwas
 Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben, den Hund mit sich in das Zimmer nahmen. Das
 55 Ehepaar, zwei Lichter auf dem Tisch, die Marquise unausgezogen, der Marchese Degen
 und Pistolen, die er aus dem Schrank genommen, neben sich, setzen sich gegen elf Uhr,
 jeder auf sein Bett; und während sie sich mit Gesprächen, so gut sie vermögen, zu
 unterhalten suchen, legt sich der Hund, Kopf und Beine zusammengekauert, in der
 Mitte des Zimmers nieder und schläft ein. Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht,
 60 lässt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen
 sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das
 unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich
 plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad als
 ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus.
 65 Bei diesem Anblick stürzt die Marquise, mit sträubenden Haaren, aus dem Zimmer; und
 während der Marquis, der den Degen ergriffen: wer da? ruft, und da ihm niemand
 antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut, lässt sie
 anspannen, entschlossen, augenblicklich, nach der Stadt abzufahren. Aber ehe sie noch
 einige Sachen zusammengepackt und aus dem Tore herausgerasselt, sieht sie schon das
 70 Schloss ringsum in Flammen aufgehen. Der Marchese, von Entsetzen überreizt, hatte
 eine Kerze genommen, und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier
 Ecken, müde seines Lebens, angesteckt. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Un-
 glücklichen zu retten; er war auf die elendigliche Weise bereits umgekommen, und
 noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in
 75 dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen
 heißen.

Aus: Heinrich von Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo. Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Erzählungen.*
 Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002, S. 43–46

Anmerkungen

- 1 Gemeint ist die schweizerische Stadt Locarno am Lago Maggiore.
- 2 Marchese (Marquis, weibliche Form: Marquise): italienischer Adelstitel

Text 2

Eugen Ruge (geb. 1954), *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*
 (erschienen 2012, Ausschnitt)

Alexander Umnitzer hat vor Kurzem von seiner unheilbaren Krebserkrankung erfahren. Aus dem Krankenhaus zurückgekehrt, macht er sich zu seinem schwer dementen Vater auf, den er vier Wochen nicht mehr gesehen hat. Der Ausschnitt ist der Beginn des ersten Kapitels.

1 2001

Zwei Tage lang hatte er wie tot auf seinem Büffelledersofa gelegen. Dann stand er auf, duschte ausgiebig, um auch den letzten Partikel Krankenhausluft von sich abzuwaschen, und fuhr nach Neuendorf.

5 Er fuhr die A115, wie immer. Schaute hinaus in die Welt. Prüfte, ob sie sich verän-
 dert hatte. Und – hatte sie?

Die Autos kamen ihm sauberer vor. Sauberer? Irgendwie bunter. Idiotischer.

Der Himmel war blau, was sonst.

Der Herbst hatte sich eingeschlichen, hinterrücks. Tupfte kleine gelbe Markierungen
 10 in die Bäume. Es war inzwischen September geworden. Und wenn er am Samstag ent-
 lassen worden war, musste heut Dienstag sein. Das Datum hatte er während der letzten
 Tage verloren.

Neuendorf besaß neuerdings eine eigene Autobahnabfahrt – „neuerdings“ hieß für
 Alexander immer noch: nach der Wende. Man kam direkt auf die Thälmannstraße (hieß
 15 immer noch so). Die Straße war glatt asphaltiert, rote Fahrradstreifen zu beiden Seiten.
 Frisch renovierte Häuser, wärmedämmte nach irgendeiner EU-Norm. Neubauten, die
 aussahen wie Schwimmhallen: Stadtvillen nannte man das.

Aber man brauchte nur einmal links abzubiegen und ein paar hundert Meter dem
 krummen Steinweg zu folgen, dann noch einmal links – hier schien die Zeit stillzuste-
 20 hen: eine schmale Straße mit Linden. Kopfsteingepflasterte Bürgersteige, von Wurzeln
 verbeult. Morsche Zäune und Feuerwanzen. Tief in den Gärten, hinter hohem Gras, die
 toten Fenster von Villen, über deren Rückübertragung in fernen Anwaltskanzleien
 gestritten wurde.

Eins der wenigen Häuser hier, die noch bewohnt waren: Am Fuchsbau sieben. Moos
 25 auf dem Dach. Risse in der Fassade. Die Holunderbüsche berührten schon die Veranda.
 Und der Apfelbaum, den Kurt immer eigenhändig beschnitten hatte, wuchs kreuz und
 quer in den Himmel, ein einziges Gewirr.

Das „Essen auf Rädern“ stand schon in der ISO-Verpackung auf dem Zaunpfiler.
 Dienstag, fand er auf der Packung bestätigt. Alexander nahm die Packung und ging
 30 hinein.

Obwohl er einen Schlüssel hatte, klingelte er. Testen, ob Kurt aufmachte – sinnlos.
 Ohnehin wusste er, dass Kurt *nicht* aufmachen würde. Aber dann hörte er das vertraute
 Quietschen der Flurtür, und als er durch das Fensterchen schaute, erschien Kurt – wie
 ein Geist – im Halbdunkel des Vorraums.

35 – Mach auf, rief Alexander.

Kurt kam näher, glotzte.

– Mach auf!

Aber Kurt rührte sich nicht.

Alexander schloss auf, umarmte seinen Vater, obwohl ihm die Umarmung seit langem unangenehm war. Kurt roch. Es war der Geruch des Alters. Er saß tief in den Zellen.

Kurt roch auch gewaschen und zähnegeputzt.

– Erkennst du mich, fragte Alexander.

– Ja, sagte Kurt.

Sein Mund war mit Pflaumenmus verschmiert, der Morgendienst hatte es wieder mal eilig gehabt. Seine Strickjacke war schief geknöpft, er trug nur einen Hausschuh.

Alexander machte Kurts Essen warm. Mikrowelle, Sicherung einschalten. Kurt stand interessiert daneben.

– Hast du Hunger, fragte Alexander.

– Ja, sagte Kurt.

– Du hast immer Hunger.

– Ja, sagte Kurt.

Es gab Gulasch mit Rotkohl (seit Kurt sich an einem Stück Rindfleisch einmal fast tödlich verschluckt hatte, wurde nur noch Kleinteiliges bestellt). Alexander brühte sich einen Kaffee. Dann nahm er Kurts Gulasch aus der Mikrowelle, stellte es auf die Igelit¹-Decke.

– Guten Appetit, sagte er.

– Ja, sagte Kurt.

Begann zu essen. Eine Weile war nur Kurts konzentriertes Schniefen zu hören.

Alexander nippte an seinem noch viel zu heißen Kaffee. Sah zu, wie Kurt aß.

– Du hast die Gabel falsch herum, sagte er nach einer Weile.

Kurt hielt einen Augenblick inne, schien nachzudenken. Aß dann aber weiter: Versuchte, das Stück Gulasch mit dem Gabelstiel auf die Messerspitze zu schieben.

– Du hast die Gabel falsch herum, wiederholte Alexander.

Er sprach ohne Betonung, ohne mahnenden Unterton, um die Wirkung der reinen Begriffe auf Kurt zu testen. Keine Wirkung. Null. Was ging in diesem Kopf vor? In diesem immer noch durch einen Schädel von der Welt abgegrenzten Raum, der immer noch irgendeine Art Ich enthielt. Was fühlte, was dachte Kurt, wenn er im Zimmer umhertapste? Wenn er vormittags an seinem Schreibtisch saß und, wie die Pflegerinnen berichteten, stundenlang in die Zeitung starrte. Was dachte er? Dachte er überhaupt? Wie dachte man ohne Worte?

Kurt hatte endlich das Gulaschstück auf die Messerspitze geladen, balancierte es jetzt, schon zitternd vor Gier, zum Mund. Absturz. Zweiter Versuch.

Eigentlich ein Witz, dachte Alexander, dass Kurts Verfall ausgerechnet mit der Sprache begonnen hatte. Kurt, der Redner. Der große Erzähler. Wie er dagesessen hatte in seinem berühmten Sessel – Kurts Sessel! Wie alle an seinen Lippen hingen, wenn er seine Geschichtchen erzählte, der Herr Professor. Seine Anekdoten. Komisch aber auch: In Kurts Mund verwandelte sich alles in eine Anekdote. Egal, was Kurt erzählte – selbst wenn er davon erzählte, wie er im Lager beinahe kriept wäre –, immer hatte es eine Pointe, immer hatte es Witz. Hatte gehabt. Fernste Vergangenheit. Der letzte Satz, den Kurt zusammenhängend hatte sagen können, war: Ich habe die Sprache verloren. Auch nicht schlecht. Verglichen mit seinem heutigen Repertoire eine Glanznummer. Doch das war zwei Jahre her: Ich habe die Sprache verloren. Und die Leute hatten wirklich gedacht, sieh mal an, er hat die Sprache verloren, aber sonst...

Sonst schien er noch einigermaßen beisammen zu sein. Lächelte, nickte. Zog Grimassen, die irgendwie passten. Verstellte sich schlau. Nur hin und wieder unterlief ihm Sonderbares: dass er den Rotwein in seine Kaffeetasse goss. Oder auf einmal ratlos mit einem Korken dastand – und ihn schließlich ins Bücherregal steckte. Miserable Quote: Ein Stückchen Gulasch hatte Kurt bisher geschafft. Jetzt griff er zu: mit den Fingern. Schaute schräg von unten zu Alexander herauf, wie ein Kind, das die Reaktion seiner Eltern prüft. Stopfte das Stück in den Mund. Und noch eins. Und kaute.

Und während er kaute, hielt er seine beschmierten Finger hoch wie zum Schwur.

– Wenn du wüsstest, sagte Alexander.

Kurt reagierte nicht. Hatte endlich eine Methode gefunden: die Lösung des Gulaschproblems. Stopfte, kaute. Die Soße rann in einer schmalen Spur über sein Kinn.

Aus: Eugen Ruge, *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011, S. 7–11

Anmerkung

1 Igelit: eine Kunststoffart

Text 3

Elisabeth Langgässer (1899–1950), *Die getreue Antigone* (erschienen 1947)

Das Grab lag zwischen den Schrebergärten, ein schmaler Weg lief daran vorbei und erweiterte sich an dieser Stelle wie ein versandetes Flussbett, das eine Insel umschließt. Das Holzkreuz fing schon an zu verwittern; seine Buchstaben R.I.P.¹ waren vom Regen verwaschen, der Stahlhelm saß schief darüber und war wie ein Grinsen, mit welchem der Tod noch immer Wache hielt. Gießkanne, Harke und Rechen lagen an seiner Seite, das Mädchen Carola stellte den Spankorb mit den Stiefmütterchenpflanzen, die es ringsherum einsetzen wollte, ab und wandte sich zu seinem Begleiter, der ihr gelangweilt zusah und unter der vorgehaltenen Hand das Streichholz anrätchte, um seine Camel² im Mundwinkel anzuzünden.

Kein Lüftchen. Der Frühling, an Frische verlierend, ging schon über in die Verheißung des Sommers, der Flieder verblühte, die einzelnen Nägelchen bräunten und begannen, sich aus Purpur und Lila in die Farbe des Fruchtstandes zu verwandeln, der Rotdorn schäumte gewalttätig auf, die Tulpenstängel, lang ausgewachsen, trugen die Form ihrer Urne nur noch diesen Tag und den nächsten – dann war auch das vorbei. Eine hässliche alte Vase und zwei kleine Tonschalen dienten dazu, den Blumenschmuck aufzunehmen – jetzt waren Maiglöckchen an der Reihe, Narzissen, die einen kränklichen Eindruck machten, und Weißdorn, der das Gefühl einer Fülle und Üppigkeit zu erwecken suchte, die zu dem unangenehmen Geruch seiner kleinen, kurzlebigen Blüten in seltsamem Gegensatz stand.

„Wenn der Rot- und Weißdorn vorüber ist, kommt eine Zeitlang gar nichts“, sagte Carola, bückte sich und leerte das schmutzige Wasser aus beiden Schalen aus, füllte sie wieder mit frischem Wasser und seufzte vor sich hin.

„Rosen“, sagte der junge Bursche. „Aber die sind noch nicht da. Du hast recht: Dazwischen kommt gar nichts. Ein paar Ziersträucher höchstens, rosa und gelbe, aber die Zweige müsste man abreißen, wo man sie findet –“, er blinzelte zu ihr hin. „Nein“, sagte sie rasch.

„Nicht abreißen? Nein? Dann muss der da unten warten, bis wieder Rosen blühen.“
 Er lachte roh und verlegen auf; das Mädchen begann das Grab zu säubern, die herabgefallenen Blütchen sorgfältig aufzulesen und die Seitenwände des schmalen Hügels mit Harke und Händen gegen den Wegrand genauer abzugrenzen. (So hat sie wohl schon als kleines Mädchen auf dem Puppenherd für ihre Ella und Edeltraut Reisbrei gekocht, Pudding und solches Zeug, schoss es ihm durch den Sinn.) Wieder musste er lachen; sie blickte misstrauisch auf und unterbrach ihr Hantieren; wirklich war es, als ob auf dem Grab, das die Weißdornblüten bedeckten, Zucker verschüttet wäre, oder spielende Kinder hätten vergessen, ihr Puppengeschirr, als die Mutter sie rief, mit in das Haus zu nehmen.

„Gib den Korb mit den Pflanzen her“, sagte Carola. „Ich will sie jetzt einsetzen. Auch den Stock, um die Löcher in die Erde zu machen, immer in gleichem Abstand –“, sie war vor Eifer ganz rot. „Hol ihn dir selber“, sagte der Bursche und drückte an einem morschen Pfahl die Zigarette aus. „Ein Blödsinn, was du da treibst.“

„Was ich treibe?“
 „Na – dieses Getue um das Soldatengrab. Immer bist du hierhergelaufen. September, Oktober: mit Vogelbeeren; November, Dezember: mit Stechpalmen, Tannen, hernach mit Schneeglöckchen, Krokus und Zilla. Und das alles für einen Fremden, von dem du nicht einmal weißt –.“

„Was weiß ich nicht?“
 „Was er für einer war.“
 „Jetzt ist er tot.“
 „Vielleicht ein SS-Kerl.“
 „Vielleicht.“

„Ja, schämst du dich eigentlich nicht?“ brauste der Bursche auf. „Deinen ältesten Bruder haben die Schufte in Mauthausen³ umgebracht. Wahrscheinlich hat man ihn –.“
 „Sei doch still!“ Sie hielt sich mit verzweifelterm Ausdruck die Hände an die Ohren; er packte sie an den Handgelenken und riss sie ihr herunter, sie wehrte sich, keuchte, ihre Gesichter waren einander ganz nahe, plötzlich ließ er sie los.

„Tu, was du willst. Es ist mir egal. Aber ich bin es satt. Adjö⁴ –.“
 „Du gehst nicht!“
 „Warum nicht? Du hast ja Gesellschaft. Ich suche mir andere.“
 „Die kenne ich“, sagte das Mädchen erbittert. „Die von dem Schwarzen Markt.“
 „Und wenn schon? Der Schwarze Markt ist nicht schlimmer als deine Geisterparade. Gespenster wie dieser da ... Würmer und Maden.“ Er deutete mit dem Kopf nach dem Grab, das nun, vielleicht weil Harke und Rechen, während sie beide rangen quer darüber gefallen waren, einen verstörten Eindruck machte und ein Bild der Verlassenheit bot.

„Komm“, sagte der Bursche besänftigt. „Ich habe Schokolade.“
 „Die kannst du behalten.“
 „Und Strümpfe.“ Schweigen. „Und eine Flasche Likör.“
 „Warum lügst du?“ fragte das Mädchen kalt.
 „Nun, wenn du weißt, dass ich lüge“, sagte der Bursche gelassen, „kann ich ja aufhören. Oder meinst du, das Lügen macht mir Spaß?“
 „Dann lügst du also aus Traurigkeit“, sagte Carola kurz.

Sie schwiegen, die Nachmittagssonne brannte, in der Luft war ein Flimmern wie sonst nur im Sommer, ein flüchtiges Blitzen, der leise Schrei und das geängstigte Seuf-

zen der mütterlichen Natur. Ein Stück niedergebrochenen Gartenzauns lag am Wegrand, sie setzten sich beide wie auf Verabredung nieder, der junge Mann zog Carola an sich und legte wie ein verlaufener Hund den Kopf in ihren Schoß.

Sie saß sehr gerade und starrte mit aufgerissenen Augen nach dem Soldatengrab ...
 „Glaubst du wirklich, dass Clemens so qualvoll –?“ fragte Carola leise. „In dem Steinbruch oder ...“

„Ich weiß es nicht. Lass doch. Quäle dich nicht“, murmelte er wie im Schlaf. „Für Clemens ist es vorbei.“

„Ja“, sagte sie mechanisch, „für Clemens ist es vorbei.“ Sie nickte ein paarmal mit dem Kopf und fing dann von neuem an. „Aber man möchte doch wissen.“

„Was – wissen?“
 „Ob er jetzt Frieden hat“, sagte sie, halb erstickt.

„Da kannst du ganz ruhig sein. Du weißt doch, wofür er gestorben ist.“

„Ich weiß es. Aber siehst du, als Kind konnte ich schon nicht schlafen, wenn mein Spielzeug im Hof geblieben war; das Holzpferd oder der Puppenjunge. Wenn es Regen gibt! Wenn er allein ist und hat Angst vor der Dunkelheit, dachte ich. Verstehst du mich denn nicht?“ Er gab keine Antwort, Carola schien sie auch nicht zu erwarten, sondern richtete ihre Fragen an einen ganz anderen.

„Ist das Sterben schwer? Du kannst es mir sagen. Der Augenblick, wo sich die Seele losreißt von allem, was sie hat?“

Nun bewegte sich doch noch ein leiser Wind und hob die äußersten Enden der Weißdornzweige empor; die schräge fallenden Sonnenstrahlen wanderten über den Stahlhelm und entzündeten auf der erblindeten Fläche einen winzigen Funken von Licht.

„Liegst du gut?“

Der junge Mann warf den Kopf wie im Traum auf ihrem Schoß hin und her; sein verfinstertes junges Gesicht mit den Linien der unbarmherzigen Jahre entspannte sich unter den streichelnden Händen, die seine widerspenstigen Strähnen langsam und zart zu glätten versuchten und über die Stirn zu den Schläfen und von da aus über die Wangen gingen ... die Lippen, die ihre kühlen Finger mit einem leise saugenden Kuss festzuhalten versuchten ... bis die Finger endlich, selber beruhigt, in der Halsgrube liegen geblieben, wo mit gleichmäßig starken Schlägen die lebendige Schlagader pochte.

„Ich liege gut“, gab der junge Mann mit entfernter Stimme zurück. „Ich möchte immer so liegen. Immer ...“ Er seufzte und flüsterte etwas, das Carola, weil er dabei den Mund auf ihre Hände presste, nicht verstand; doch sie fragte auch nicht darnach.

Nach einer Weile sagte das Mädchen: „Ich muss jetzt weiter machen. Die Mutter kommt bald nach Haus. Übrigens, dass ich es nicht vergesse: der Kuratus⁵ hat gestern nach dir gefragt. Es ist jetzt großer Mangel an älteren Ministranten⁶, besonders bei Hochämtern, weißt du, an hohen Festen, und so. Ob du nicht –?“

„Nein. Ich will nicht.“ Der Bursche verzog seinen Mund.

„... die Kleinen können den Text nicht behalten, sie lernen schlecht und sind unzuverlässig“, fuhr sie unbeirrt und beharrlich fort. „Bei dem Requiem⁷ neulich –.“ Sie stockte. Dicht vor beiden flog ein Zitronenfalter mit probenden Flügelschlägen vorbei und ließ sich vertrauensvoll und erschöpft auf dem Korb mit den Pflänzchen nieder.

„Meinetwegen“, sagte der Bursche. „Nein: deinetwegen“, verbesserte er. „Damit du Ruhe hast“, fügte er noch hinzu.

„Damit er ... Ruhe hat“, sagte sie und griff nach dem Pflanzenkorb.

Aus: Elisabeth Langgässer, *Saisonbeginn*. Erzählungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag 1981, S. 36–41 (Erstausgabe: Claassen & Goverts 1947)

Anmerkungen

- 1 R.I.P.: Abkürzung für lat. *Requiescat in pace*. „Er/Sie ruhe in Frieden.“
- 2 Camel: eine Zigarettenmarke
- 3 Mauthausen: Standort eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers in Österreich, südöstlich von Linz; viele der Häftlinge wurden im zum Lager gehörenden Steinbruch zu Tode geschunden.
- 4 Adjö: gemeint ist „Adieu.“
- 5 Kuratus: Pfarrverweser, Titel eines katholischen Seelsorgers, von lat. *cura* „Sorge“
- 6 Ministrant: Messdiener
- 7 Requiem: „Totenmesse“, benannt nach dem Anfangswort des lat. Gebetes *Requiem aeternam dona eis, Domine*: „Herr, gib ihnen die ewige Ruhe.“

Text 4

Franz Kafka (1883–1924), *Der Aufbruch* (1922)

- 1 Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute. Er wusste nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: „Wohin reitest du, Herr?“ „Ich weiß es nicht“, sagte ich, „nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.“ „Du kennst also dein Ziel?“ fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch: ‚Weg-von-hier‘, das ist mein Ziel.“ „Du hast keinen Essvorrat mit“, sagte er. „Ich brauche keinen“, sagte ich, „die Reise ist so lang, dass ich verhungern muss, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Essvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheuerere Reise.“

Aus: Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. v. Paul Raabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1973, S. 321

Text 5

Friedrich Hebbel (1813–1863), *Maria Magdalena*. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten (1844). 1. Akt, 7. Szene

Friedrich Hebbels bürgerliches Trauerspiel entstand 1843 und wurde im folgenden Jahr veröffentlicht. Die Uraufführung fand 1846 in Königsberg statt.

Die Szene spielt im Hause des Tischlermeisters Anton. Dessen Familie besteht aus seiner eben von schwerer Krankheit genesenen Frau Therese und den Kindern Klara und Karl. Der Kassierer Leonhard hat Klara nach einem Tanzabend dazu gebracht, sich ihm hinzugeben, und sie geschwängert. Er will damit einen Rivalen ausschalten, dem Klaras eigentliche Liebe gehört, um so das Mädchen endgültig an sich zu binden. Die Eltern wissen von Klaras Fehltritt nichts.

In der vorausgehenden Szene hält Leonhard mit Erfolg bei Meister Anton um die Hand der Tochter an, muss allerdings erfahren, dass keine Mitgift zu erwarten ist.

Zwei Gerichtsdienere betreten den Raum, um eine Hausdurchsuchung durchzuführen, denn Karl wird verdächtigt, einen Juwelendiebstahl begangen zu haben. Zu Unrecht, wie sich später herausstellen wird.

Bis zum 18. Jahrhundert galt der Beruf des Gerichtsdieners in vielen Gegenden Deutschlands als unehrlich. Die Bürger stellten diese Leute auf eine Stufe mit Henkern und Abdeckern (Beseitiger von Tierkadavern) und mieden den Umgang mit ihnen. Meister Anton hat den Gerichtsdienere Adam einmal in einem Wirtshaus öffentlich gedemütigt, als dieser sein Glas mit ihm anstoßen wollte. (Vgl. 2. Akt, 3. Szene)

1 GERICHTSDIENER ADAM und noch EIN GERICHTSDIENER (treten ein).

ADAM (zu Meister Anton). Nun geh Er nur hin und bezahl Er Seine Wette! Leute im roten Rock mit blauen Aufschlägen (dies betont er stark) sollten Ihm nie ins Haus kommen? Hier sind wir unsrer zwei! (Zum zweiten Gerichtsdienere.) Warum behält Er Seinen Hut nicht auf wie ich? Wer wird Umstände machen, wenn er bei seinesgleichen ist?

MEISTER ANTON. Bei deinesgleichen, Schuft?

ADAM. Er hat recht, wir sind nicht bei unsersgleichen, Schelme und Diebe sind nicht unsersgleichen! (Er zeigt auf die Kommode.) Aufgeschlossen! Und dann drei Schritt davon! Dass Er nichts herauspraktiziert!

MEISTER ANTON. Was? Was?

KLARA (tritt mit Tischzeug ein). Soll ich – (Sie verstummt.)

ADAM (zeigt ein Papier). Kann Er geschriebene Schrift lesen?

MEISTER ANTON. Soll ich können, was nicht einmal mein Schulmeister konnte?

15 ADAM. So hör Er! Sein Sohn hat Juwelen gestohlen. Den Dieb haben wir schon. Nun wollen wir Haussuchung halten!

MUTTER. Jesus! (Fällt um und stirbt.)

KLARA. Mutter! Mutter! Was sie für Augen macht!

LEONHARD. Ich will einen Arzt holen!

20 MEISTER ANTON. Nicht nötig! Das ist das letzte Gesicht! Sah's hundertmal. Gute Nacht, Therese! Du starbst, als du 's hörtest! Das soll man dir aufs Grab setzen!

LEONHARD. Es ist doch vielleicht – (Abgehend.) Schrecklich! Aber gut für mich! (Ab.)

MEISTER ANTON (zieht ein Schlüsselbund hervor und wirft es von sich). Da! Schließ auf!

25 Kasten nach Kasten! Ein Beil her! Der Schlüssel zum Koffer ist verloren! Hei, Schelmen und Diebe! (Er kehrt sich die Taschen um.) Hier find ich nichts!

ZWEITER GERICHTSDIENER. Meister Anton, fass Er sich! Jeder weiß, dass Er der ehrlichste Mann in der Stadt ist.

30 MEISTER ANTON. So? So? (Lacht.) Ja, ich hab die Ehrlichkeit in der Familie allein verbraucht! Der arme Junge! Es blieb nichts für ihn übrig! Die da – (er zeigt auf die Tote) war auch viel zu sittsam! Wer weiß, ob die Tochter nicht – (Plötzlich zu Klara.) Was meinst du, mein unschuldiges Kind?

KLARA. Vater!

ZWEITER GERICHTSDIENER (zu Adam). Fühlt Er kein Mitleid?

35 ADAM. Kein Mitleid? Wühl ich dem alten Kerl in den Taschen? Zwing ich ihn, die Strümpfe auszuziehen und die Stiefel umzukehren? Damit wollt' ich anfangen, denn ich hasse ihn, wie ich nur hassen kann, seit er im Wirtshaus sein Glas – Er kennt die