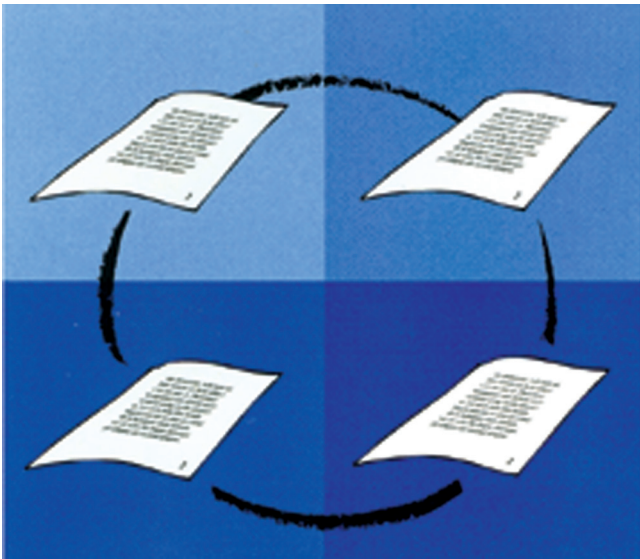


---

Günter Waldmann

---

# Neue Einführung in die Literaturwissenschaft



*Aktive analytische und produktive  
Einübung in Literatur und den Umgang  
mit ihr – Ein systematischer Kurs*

---







Günter Waldmann

# **Neue Einführung in die Literaturwissenschaft**

Aktive analytische und produktive  
Einübung in Literatur und  
den Umgang mit ihr –  
Ein systematischer Kurs

(Für die Hochschule, für Schulen, zum Selbststudium)



Schneider Verlag Hohengehren GmbH

## **Umschlaggestaltung:**

Regina Herrmann, Esslingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem Papier (chlor- und säurefrei hergestellt).

### **Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8340-1592-1 (**3. unveränderte Auflage**)

Schneider Verlag Hohengehren, Wilhelmstr. 13, D-73666 Baltmannsweiler

Homepage: [paedagogik.de](http://paedagogik.de)

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden.

© Schneider Verlag Hohengehren, 2021.

Printed in Germany – Druck: Format Druck, Stuttgart

Wir wissen etwas nur – insofern wir es  
*ausdrücken* – i. e. *machen* können. Je fertiger  
und mannichfacher wir etwas *produzieren*,  
*ausführen* können, desto besser *wissen* wir es –  
(Novalis<sup>1</sup>)

[...] Wahrnehmung des Kunstwerks: *ich muß  
mich in bestimmtem Maße als Schöpfer von  
Form erleben, um die künstlerisch  
bedeutsame Form als solche überhaupt  
wahrzunehmen.*  
(Michail M. Bachtin 1979, S. 140)

*Für Hilde*

## Inhaltsverzeichnis

<b>0</b>	<b>Vorwort</b>	1
<b>1</b>	<b>Lyrik</b>	7
1.1	Die Grundstruktur der Lyrik und der freie Vers	7
1.1.1	Die Grundstruktur der Lyrik	7
	A1: Was unterscheidet ein Gedicht von seiner Prosafassung? Was macht allgemein ein Gedicht zu einem Gedicht? (Storm)	8
	A2: Schreiben Sie selbst ein Gedicht nach einem der folgenden Muster. Was macht Ihren Text zu einem Gedicht? (Sora, Jôso, Artmann; Kunert)	13
1.1.2	Der freie Vers	18
	A3: Der freie Vers 1: Die visuelle Funktion der Versanordnung (Bienek, Fried)	18
	A4: Der freie Vers 2: Die phonologische Funktion der Versanordnung (Fried, Flemming)	21
	A5: Der freie Vers 3: Die semantische Funktion der Versanordnung (Domin, Fried)	24
1.2	Zum phonologischen Bereich der Lyrik: Der Reim	27
	A6: Erste Erfahrungen mit dem Reim 1: Der Sinngehalt des Reims (Schwitters, Klee)	29
	A7: Erste Erfahrungen mit dem Reim 2: Ein Reimvergleich (Brun, Goethe)	32
	A8: Versuch zur Funktion und Leistung der Reimstellungen (Trakl)	38
	A9: Reimspiel: Reihumgedicht (Heine)	40
1.3	Zum semantischen Bereich der Lyrik: Die Metapher	40
	A10: Eigene Erfahrungen mit Metaphern machen: Der Metaphern-Baukasten	41
	A11: Eigene Erfahrungen mit Synästhesien und ihrem Leserbezug machen: Der Synästhesien-Baukasten	50
	A12: Interpretieren einer weiter ausgeführten Metapher (Rilke)	52



1.4	Zum syntaktischen Bereich der Lyrik: Enjambement und ‘harte’ Fügung . . . . .	53
1.4.1	Das Enjambement . . . . .	54
	A 13: Zur Erkundung des Enjambements 1: Erwartungen (Born, Kirsch) . . . . .	54
	A 14: Zur Erprobung des Enjambements: Umwandeln eines Prosagedichts und einer Prosastelle in freie Verse mit Enjambements (Kirsch, Handke) . . . . .	57
1.4.2	Die ‘harte’ Fügung . . . . .	59
	A 15: Im Gedenken an Hölderlin: Umwandlung einer Pro- sastelle aus dem „Hyperion“ in freie Verse mit harter Fügung . . . . .	66
	A 16: Interpretation eines Bobrowski-Gedichts durch aktiven Umgang mit seinem Satzbau . . . . .	69
1.5	Zum textuellen Bereich der Lyrik: Der Verstext, das Sonett . . .	72
1.5.1	Der Verstext . . . . .	72
	A 17: Rekonstruktion eines Verstextes: Zeilenpuzzle mit ein- nem Liebesgedicht Heines . . . . .	73
	A 18: Konstruktion eines Verstextes: Zeilenpuzzle mit ein- nem Gedicht Ingeborg Bachmanns . . . . .	76
1.5.2	Das Sonett . . . . .	78
	A 19: Erkundung der äußeren Form des Sonetts: Arbeit an Sonetten Mörikes und Trakls . . . . .	80
	A 20: Erkundung der inneren Form des Sonetts: Arbeit an einem Sonett Goethes . . . . .	83
	A 21: Versuche mit eigenem ‘Sonettieren’ (Goethe, Gern- hardt) . . . . .	87
<b>2</b>	<b>Erzählen</b> . . . . .	89
2.1	Die Fiktionalität des Erzählens und das fiktionale Erkenntnis- system der Erzählsituationen . . . . .	89
2.1.1	Die Fiktionalität des Erzählens . . . . .	89
	A 22: Literarisches Ratespiel: Biografie – Autobiografie – Roman? Sachtext oder Fiktion? (Th. Mann, Hesse, M. Walser) . . . . .	89

2.1.2 Das fiktionale Erkenntnissystem der Erzählsituationen . . . . .	97
A 23: Die Er- und Ich-Erzählform und die drei Erzählsituationen: Erzählprobleme mit dem Kaffeetrinken . . . . .	97
2.2 Das fiktionale Kommunikationssystem des Erzählens: Erzähler – Erzählgeschehen – Leser . . . . .	109
2.2.1 Textinterner Erzähler und textinterner Leser . . . . .	109
A 24: Der textinterne Erzähler, der textinterne Leser (Th. Mann, Sterne) . . . . .	109
2.2.2 Das fiktionale Kommunikationssystem von textinternem Erzähler – Erzählgeschehen – textinternem Leser . . . . .	114
A 25: Das fiktionale Kommunikationssystem des Erzählens und seine Leistung: Empfindsame Leserlenkung – faschistisch-ideologische Lesermanipulation (Goethe, Wittek) . . . . .	114
A 26: Das zerspielte fiktionale Kommunikationssystem: Ein erzählkritischer Blick auf die DDR (Braun) . . . . .	124
2.3 Das fiktionale Zeitemsystem des Erzählens: Erzähldauer, Erzählfolge – subjektive Zeit . . . . .	128
A 27: Das fiktionale Zeitemsystem des Erzählens 1: Die Erzähldauer (Lessing, Fielding, Sterne) . . . . .	128
A 28: Das fiktionale Zeitemsystem des Erzählens 2: Die Erzählfolge (Frisch) . . . . .	134
A 29: Abstrakte Uhrenzeit und konkrete eigene Zeit: Subjektive Zeit und fiktionales Erzählen (Faulkner) . . . . .	139
2.4 Das fiktionale Redesystem des Erzählens: Erzählerrede – Figurenrede . . . . .	143
A 30: Vorübung: Erzählerrede – Figurenrede (Brecht) . . . . .	143
A 31: Die wichtigsten Redeformen des Erzählens in einem Text versammelt (Fontane) . . . . .	144
A 32: Eigene Erprobung der Redeformen des Erzählens (Hohler) . . . . .	155
2.5 Moderne Formen des Erzählens . . . . .	158
2.5.1 Die Dekonstruktion der Erzählfigur . . . . .	160
A 33: Zur Dekonstruktion der Erzählfigur: Gespaltenheit der Erzählfigur (Kunert) . . . . .	163

2.5.2 Die Dekonstruktion des Erzählgeschehens . . . . .	166
A 34: Zur Dekonstruktion des Erzählgeschehens: Unerwartetes Erzählende (Kafka) . . . . .	170
2.5.3 Die Dekonstruktion des fiktionalen Erzählens . . . . .	171
2.5.3.1 Die Dekonstruktion des fiktionalen Erzählers . . . . .	172
A 35: Zur Dekonstruktion fiktionalen Erzählens 1: Die Dekonstruktion des Erzählers in multiperspektivischem Erzählen (Akutagawa, Bichsel) . . . . .	173
2.5.3.2 Die Dekonstruktion der Fiktionalität des Erzählens . . . . .	176
A 36: Zur Dekonstruktion fiktionalen Erzählens 2: Die Dekonstruktion der Fiktionalität in der Textcollage (Döblin) . . . . .	178
<b>3 Drama . . . . .</b>	<b>181</b>
3.1 Einige Hauptmerkmale des neuzeitlichen Dramas . . . . .	183
3.1.1 Hauptmerkmale des Dramas: Haupttext und Nebentext, Dialog und Monolog, epische Formen . . . . .	183
A 37: Erste Erkundung des Dramas: Haupttext und Nebentext (Brecht) . . . . .	183
A 38: Weitere Erkundung des Dramas 1: Einfache Umwandlung eines Erzähltextes in dramatische Form (der Dialog) (Weiss) . . . . .	186
A 39: Weitere Erkundung des Dramas 2: Etwas schwierigere Umwandlung eines Erzähltextes in dramatische Form (Dialog und Monolog – epische Formen) (Weiss) . . . . .	189
3.1.2 Grundzüge des fiktionalen Personensystems des Dramas . . . . .	192
3.1.2.1 Die Gegenwärtigkeit des Dramas . . . . .	193
3.1.2.2 Die ausschließliche Sprachlichkeit des Dramas . . . . .	193
3.1.2.3 Die Subjektivität des neuzeitlichen Dramas . . . . .	195
3.2 Die Grundform des neuzeitlichen Dramas bei Lessing – die Gegenform des epischen Theaters bei Brecht . . . . .	196
3.2.1 Die Grundform des neuzeitlichen Dramas bei Lessing . . . . .	197
A 40: Lessings Dramentheorie des neuzeitlichen Dramas („Hamburgische Dramaturgie“) . . . . .	197
A 41: Lessings Realisierung seiner Dramentheorie in „Emilia Galotti“ . . . . .	203

3.2.2 Brechts episches Theater als Gegenform des neuzeitlichen Dramas . . . . .	207
A 42: Brechts episches Theater 1: Vergleich der ursprünglichen mit einer umgearbeiteten Sequenz aus „Mutter Courage“ – die Figurengestaltung . . . . .	207
A 43: Brechts episches Theater 2: Techniken und Theorie . . . . .	212
3.3 Das neuzeitliche Drama: Seine Strukturmerkmale Raum, Zeit, Handlung, Figuren und seine Formtypen der geschlossenen und der offenen Form . . . . .	220
3.3.1 Die geschlossene Form des Dramas und seine Strukturmerkmale nach Gottsched und bei Goethe . . . . .	220
A 44: Gottscheds Regeln der drei Einheiten und der Einheitlichkeit der Charaktere . . . . .	220
A 45: Erarbeitung der Strukturmerkmale des geschlossenen Dramas an Goethes „Iphigenie“ . . . . .	225
3.3.2 Die offene Form des Dramas und seine Strukturmerkmale bei Büchner . . . . .	237
A 46: Erarbeitung der Strukturmerkmale des offenen Dramas an Büchners „Woyzeck“ . . . . .	237
3.4 Die Figurenrede des neuzeitlichen und des modernen Dramas: Der Dialog . . . . .	248
A 47: Dialoge mit symmetrischer und mit situationsbedingter asymmetrischer Kommunikation: Diskurs und Verhör (Schiller und Shaw) . . . . .	250
A 48: Dialoge mit partnerbedingter asymmetrischer Kommunikation: Absichtliches Missverstehen (Frisch) . . . . .	257
A 49: Dialoge mit sprachlich beeinträchtigter Kommunikation: Defizitäre Sprache (Kroetz) . . . . .	260
3.5 Die Dekonstruktion der Formen des neuzeitlichen Dramas im modernen Drama . . . . .	262
3.5.1 Zur Dekonstruktion der dramatischen Figur . . . . .	263
A 50: Dramatische Figuren als personale Abstracta (Beckett) . . . . .	266
3.5.2 Zur Dekonstruktion der dramatischen Handlung . . . . .	270
A 51: Dramatische Handlung in Varianten (Frisch) . . . . .	271

---

3.5.3 Zur Dekonstruktion der dramatischen Sprache . . . . .	276
A 52: Dramatisches Sprechen in indirekter Rede (Jandl) . . . . .	277
<b>4 Methodische Hinweise und Anregungen . . . . .</b>	<b>283</b>
4.1 Methodische Hinweise und Anregungen für die Hochschule . . .	283
4.2 Methodische Hinweise und Anregungen für Schulen . . . . .	289
4.3 Methodische Hinweise und Anregungen für das Selbststudium . . . . .	291
<b>5 Anmerkungen . . . . .</b>	<b>292</b>
<b>6 Literaturverzeichnis . . . . .</b>	<b>303</b>
<b>7 Register . . . . .</b>	<b>316</b>
7.1 Personenregister . . . . .	316
7.2 Sachregister . . . . .	322

## 0 Vorwort

Diese Einführung in die Literaturwissenschaft führt so in die Literatur und die Wissenschaft von ihr ein, dass sie eigene praktische Erfahrungen im Umgang mit ihnen einrichtet. Sie geschieht mithin nicht dergestalt, dass sie über die einzelnen Gebiete der Literaturwissenschaft berichtet, sondern in der Weise, dass sie aktive und produktive Erfahrungen ihres Gegenstandes, der Literatur, ermöglicht durch operative Erarbeitung der Formen und Strukturen, der Funktionen, Leistungen und Wirkungen von Literatur, wobei gleichzeitig durch eigenes Arbeiten mit wichtigen literaturwissenschaftlichen Verfahren Erfahrungen darin gemacht werden, wie sich wissenschaftlicher Umgang mit Literatur konkret vollzieht. Der Anspruch dieser Einführung ist also, statt abstrakte mittelbare Fremderfahrungen über die Literaturwissenschaft und ihren Gegenstand mitzuteilen, konkrete unmittelbare eigene Erfahrungen im Umgehen mit ihnen zu vermitteln und einzuüben. Diese Orientierung entspricht nicht der der meisten vorliegenden Einführungen in die Literaturwissenschaft und stellt zu ihnen ein Alternativ- bzw. Kontrastprogramm dar.

Die Veranstaltungsform „Einführung in die Literaturwissenschaft“ hat an den deutschen Hochschulen weite Verbreitung. Eine Tendenz neuerer Publikationen ist dabei, die Anzahl der behandelten Themenbereiche immer stärker zu vermehren. Es wird nicht nur über Trivial- und Gebrauchstexte, Film und audiovisuelle Medien, über Rhetorik und Stilistik, über literaturwissenschaftliche Methodologien und Theorien berichtet, sondern auch Arbeitstechniken, Bücherkunde, Bibliografieren, die Benutzung des Internet, Buchherstellung und -handel, Bibliothekswesen, Editorik, Literaturkritik, Literaturgeschichte, die Geschichte der Germanistik usw. werden dargestellt. Es ist teilweise recht wünschenswert und manchmal ganz wichtig, wenn die Studierenden in einige dieser Bereiche, etwa in literaturwissenschaftliche Arbeitstechniken und ins Bibliografieren, eingeführt werden. Es bleibt allerdings die Frage, ob sie durch zehn bis fünfzehn Seiten einer Darstellung eines solchen Bereichs wirklich die Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten erlangen, um in ihm erfolgreich operieren zu können. Und wenn in solchen Einführungen dann über die Kernbereiche der Literatur, also über Lyrik, Epik und Dramatik auf je 16, 19 und 13 Seiten (Klarer 1999, S. 38–86) oder gar auf 10, 12 und 9 Seiten (Koch 1997, S. 85–118) berichtet wird, dann verfehlt das für mein Verständnis die Zwecke einer Einführung in die Literaturwissenschaft entschieden.

Eine Einführung in die Literaturwissenschaft zu geben, kann sinnvollerweise ja doch wohl nicht meinen, einen summarischen Überblick darüber zu liefern, was es in ihr denn so alles gibt. Es sollte vor allem bedeuten, mit ihrem Gegenstand, mit der Literatur, aktiv vertraut zu machen und darüber eigene Erfahrungen zu vermitteln, wie sie mit ihrem Gegenstand verfährt und umgeht. Der Studierende sollte schließlich in der Einführungsveranstaltung eine Grundkompetenz für die

Literaturwissenschaft erwerben, die ihn in die Lage versetzt, in diesem Fach in gewissem Grade selbstständig zu operieren und zu arbeiten. Das aber ist unmöglich, wenn er in der Einführung nur abstrakten Wissensstoff über sein Fach übernimmt.

Das jetzt Dargelegte gilt im Prinzip für jedes wissenschaftliche Fach. Bei der Literaturwissenschaft kommt noch etwas hinzu: Sie sinnvoll studieren, in ihr ertragreich arbeiten und diese Erträge später – etwa im Literaturunterricht der Schule – erfolgreich an andere vermitteln zu können, erfordert nicht nur eine literaturwissenschaftliche (und literaturdidaktische), sondern zunächst einmal eine elementare *literarische Kompetenz*. Literatur ist als Gegenstand eines wissenschaftlichen Fachs nicht so einfach gegeben wie die Gegenstände anderer Fächer, wie beispielsweise Sprachen oder historische Quellen oder juristische Texte. Literatur erfordert bei ihrer Rezeption wie für ihr Verstehen aktives und produktives literarisches Verhalten des Rezipienten, ohne das sie literarisch nicht konkret und als Literatur nicht verstanden wird (s. Waldmann 2000a). Wer diese elementare Kompetenz nicht hat, Literatur *literarisch* zu lesen und zu verstehen, wer literarische Texte ohne jegliche Sensibilität für ihre spezifisch literarische Qualität und Leistung liest und versteht wie beispielsweise Gebrauchstexte, hat mit ihr den falschen Gegenstand seines Studiums bzw. seines Berufs gewählt.

Oder anders und konstruktiver betrachtet: Wenn jemand die Literaturwissenschaft als Studienfach gewählt hat und zu Beginn seines Studiums in sie eingeführt werden soll, dann sollte ihm durch diese Einführung neben der literaturwissenschaftlichen auch und vor allem eine literarische Grundkompetenz vermittelt werden. Sicherlich gibt es Literaturwissenschaftler, die selbst kein wirklich literarisches Verhältnis zur Literatur und keinerlei Sensibilität für sie haben. Und es gibt viele – gegebenenfalls von ihnen ausgebildete – Lehrer, die Literaturunterricht geben und ohne jegliches Gefühl und Verständnis für Literatur sind. Nur sollte man diesen beklagenswerten Zustand nicht als naturgegeben hinnehmen, sondern ihn zu verändern suchen, und zwar zunächst dadurch, dass gleich die erste Begegnung der Studierenden mit der Literaturwissenschaft in der Einführungsveranstaltung gezielt darauf gerichtet ist, ihnen neben Verfahrensformen der Literaturwissenschaft möglichst viel an Verständnis und Sensibilität für ihren Gegenstand, für die Literatur, zu vermitteln.

Das bedeutet, dass dem zur Literatur Hinzuführenden Gelegenheit gegeben wird, eigene Erfahrungen vor allem im aktiven und produktiven Umgehen mit Literatur: eigene Erfahrungen mit aktivem literarischem Lesen, mit produktivem literarischem Verstehen, eigene Erfahrungen mit dem operativen Erkunden und Erproben der Funktionen, Leistungen und Wirkungen literarischer Formen und Strukturen zu machen.

Das ist auch deshalb wichtig, weil Studierende heute nicht mehr oft größere Erfahrungen mit Literatur haben und ihnen nicht selten wichtige Werke der Welt-

literatur und sogar der deutschen Literatur ganz unbekannt sind. Diesen Missstand wird man oft auch durch Empfehlen bzw. Verordnen eines Literaturkanons nicht entscheidend verändern können. Andererseits ist aber für das Verstehen literarischer Texte, die es ja nie isoliert, sondern nur in kon- und intertextuelle Bezüge eingebunden gibt, ein gewisser literarischer Erfahrungsfundus bzw. -horizont völlig unabdingbar. Und da kann es hilfreich sein, wenn über aktiven und produktiven Literaturumgang wenigstens exemplarisch an einigen Texten eigene Erfahrung mit Literatur, ihren Formen, Funktionen und Leistungen eingerichtet wird. Zudem handelt es sich bei solchem aktiven und produktiven Literaturumgang ja um genuin literarische Vorgänge, wie sie gemäß der Leseforschung, der Rezeptions- und Produktionsästhetik, der literarischen Differenztheorie und der produktiven Hermeneutik beim Lesen, Rezipieren und Verstehen literarischer Texte normalerweise ablaufen, so dass mit ihrer Einübung eine unmittelbare und genuin literarische Erfahrung gewonnen wird. Wegen dieser Bedeutung aktiver und produktiver Verfahren des Literaturumgangs für die kompetente Hinführung zur Literatur und zur Literaturwissenschaft wird diese Einführung sich dieser Verfahren in einigem Umfang – allerdings durchaus nicht ausschließlich – bedienen. (In fast allen Fällen ist es, wenn produktive Verfahren vorgeschlagen werden, für diejenigen, die doch nicht gerne mit ihnen arbeiten möchten, auch möglich, diese Aufgaben analytisch behandeln zu lassen oder statt ihrer analytisch verfahrende Arbeitsaufgaben zu wählen; ich mache dafür jeweils im Abschnitt 4.1 detaillierte Vorschläge.)

Einführungen in die Literaturwissenschaft oder in deren Teilgebiete, die aktiven Umgang mit dem Dargestellten ermöglichen, die Diskussions- und Kontrollfragen, Übungen, Arbeitsvorschläge, -aufgaben und -teile enthalten, gibt es seit längerem. So weist die ausgezeichnete, von 1974 stammende und strukturalistisch verfahrenende Einführung Jürgen Links regelmäßige „*generative Übungen*“ auf, die ein „Lernen durch kreatives Selbst-Machen“ einrichten sollen (1974, S. 5). Nur handelt es sich hier wie in den anderen Einführungen üblicherweise nicht darum, Texte mit literarischen Merkmalen und in literarischen Formen zu schreiben. Oft geht es nur um Kontrolle und Sicherung des zuvor Gelernten und wird es nur punktuell, aber nicht textuell angewendet; meist zielt das Ganze überhaupt mehr auf begriffliche Erarbeitung lexikalischer Erträge als auf die Vermittlung literarischer Erfahrungen.

Es liegt nur eine einzige Einführung in die Literaturwissenschaft vor, die vorwiegend auf das eigene Schreiben literarischer Texte gezielt ist, die von Harald Fricke / Rüdiger Zymner: „Einübung in die Literaturwissenschaft“ (1993), deren wichtigstes Arbeitsverfahren das Parodieren, d. h. das „verfremdende Imitieren literarischer Schreibweisen und Darstellungsverfahren“ (S. 13) ist. „Parodieren geht über Studieren“ ist der Untertitel des Buchs, das eine große Zahl interessanter Texte und viele Vorschläge für die Arbeit an ihnen bringt. Der Ertrag ist



allerdings begrenzt: Zunächst ist es nur *ein* produktives Verfahren, das benutzt und erkundet wird: das der – meist parodistischen – Veränderung gegebener Texte; andere Verfahren und ihre literarische bzw. hermeneutische Ergiebigkeit werden nicht erprobt. Vor allem ist die Zielrichtung der ganzen Veranstaltung unbefriedigend: Umgeformte Texte werden i.a. nicht daraufhin betrachtet, welchen literarischen Ertrag ihre Umformung bringt, also welche literarische Funktion ihre veränderte Form hat, was sie literarisch leistet, in welchem Verhältnis sie zu der originalen Form, zu deren literarischer Funktion, Leistung und Wirkung steht und was sie so an ihr literarisch verstehbar macht. Die Umformung der Texte dient i.a. nur dazu, ein mehr oder weniger isoliertes literarisches Merkmal „terminologisch“ zu bestimmen. Der Ertrag der einzelnen Abschnitte sind so oft lange Listen terminologischer Bestimmungen, die dann auch in „Terminologie-Tests“ überprüft werden. Insgesamt kommt ein „flächendeckendes Grundinventar von etwa 300 literaturwissenschaftlichen Analysebegriffen“ (S. 15) zusammen, was ja an sich ganz nützlich ist. Nur wird das Ganze so im Grunde eine lexikalische Veranstaltung, die trotz der produktiven Verfahren nur wenig wirkliche Erfahrung über Literatur, die Funktionen, Leistungen und Wirkungen ihrer Formen vermittelt: Was als „Nebenfunktion“ des Buches angegeben wird, „als terminologisches oder poetologisches Nachschlagewerk“ dienen zu können (S. 17), ist praktisch sein Hauptzweck. Als eine aktive und produktive Hinführung zu eigener Erfahrung von Literatur kann das Buch von Fricke / Zymner trotz aller Verdienste nicht gelten.

Eine solche aktive und produktive Hinführung zur Literatur, zu ihren Formen und deren Funktionen und Leistungen sowie eine praktische Einübung in den wissenschaftlichen Umgang mit ihr will das vorliegende Buch geben als erste Veröffentlichung dieser Art (die ich deshalb auch eine „*Neue* Einführung in die Literaturwissenschaft“) nenne. In ihm ist daher konsequent auf alles verzichtet, was diesem Ziel nicht dient: Zu den Arbeitsaufgaben und der Arbeit an Texten ist allein das ausgeführt, was für die dabei zu erreichenden literarischen Erfahrungen notwendig ist, und es erfolgt keine Darstellung oder Auflistung all der literarischen Merkmale und Bestimmungen, die von der Literaturwissenschaft im Laufe der Jahrhunderte für die behandelten Bereiche zusammengetragen worden sind, die ja in Enzyklopädien, Lexika, Sachwörterbüchern, Handbüchern und auf CD-ROM gut sortiert vorliegen und hier (oder auch im Internet) leicht nachgesehen werden können. So verzichte ich auch auf Darlegungen zur Bücherkunde und zu wissenschaftlichen Arbeitstechniken, zur Thematologie, zur Rhetorik und Stilistik, zu Gebrauchstexten und zur Trivalliteratur, zu Film und Fernsehen, zur Editorik, zum Bibliothekswesen, zur Literaturkritik, zur Methodologie usw. Zur Bücherkunde und zum Bibliografieren liegen mehrere zuverlässige Publikationen vor (s. vor allem Blinn 2001, auch Raabe 1994, Hansel 1991). Auch zu den anderen Bereichen gibt es viele Veröffentlichungen; zu ersten

Informationen können neuere „Einführungen in die Literaturwissenschaft“ dienen (insbes. Pechlivanos / Rieger / Struck / Weitz 1995, auch Koch 1997, Klarer 1999, Schneider, J. 1998).

Wenn so auch manches weggelassen ist, was in vorliegenden Einführungen behandelt wird, so enthält diese Einführung doch anderes, das in diesen Einführungen oft nur eine geringe und manchmal gar keine Rolle spielt: Sie behandelt nämlich stets auch *moderne Literaturformen*. Manche Einführungen stellen eingehend die Vers-, Reim- und Strophenformen der vergangenen Jahrhunderte dar, aber nicht die heute vor allem gebräuchlichen Lyrikformen. Oder sie behandeln etwa die Erzählformen, die das Erzählen des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt haben, aber nicht die modernen Erzählformen, die teilweise seit einem Jahrhundert das Erzählen bis hin zur gehobenen Unterhaltungsliteratur prägen. Oder sie haben vor allem die klassischen Dramenformen (manchmal auch noch die des epischen Theaters) zum Gegenstand, berücksichtigen das weithin durch Destruktion hergebrachter Formen bestimmte neuere und gegenwärtige Drama aber kaum.

Selbstverständlich ist das Wissen um konventionelle Literaturformen wichtig zum Verstehen der Werke unserer literarischen Tradition; und die modernen Literaturformen sind oft nur zu verstehen mit dem Wissen um die konventionellen Formen, die sie weiter entwickeln, von denen sie abweichen, die sie destruieren. Deshalb behandelt die vorliegende Einführung zunächst und vorwiegend konventionelle Formen der Literatur, daneben aber stets auch moderne Literaturformen. So behandelt der Lyrik-Teil gleich zu Beginn den freien Vers. Der Erzähl-Teil ist so aufgebaut, dass ein Kapitel konventionelle wie moderne Erzählformen und ein Schlusskapitel nur moderne Erzählformen zum Gegenstand haben. Auch der Dramen-Teil enthält ein Kapitel, das konventionelle und moderne und ein Schlusskapitel, das nur moderne Dramenformen behandelt. Es soll den Studierenden ja nicht eine Einführung in die Literatur als eine antiquarische Wirklichkeit geboten werden, sondern auch Kompetenz für den Umgang mit der heutigen Literatur, die sie lesen, weil sie ihre eigene Situation und ihre eigenen Probleme darstellt, vermittelt werden.

Ich nenne diese Einführung in die Literaturwissenschaft im Untertitel einen „*systematischen Kurs*“; diese Bestimmung ist mir wichtig. Es sollen nicht nur diese und jene wichtigen oder interessanten Formen der Literatur behandelt werden, sondern der Anspruch dieser Einführung ist, strukturell konstitutive Merkmale der einzelnen Gattungen in ihren jeweiligen systematischen Zusammenhängen zu erarbeiten und zu erfassen: das Lyrik ausmachende phonologisch-semantisch-syntaktisch-textuelle Sprachsystem, das das literarische Erzählen bestimmende fiktionale Erkenntnis-, Kommunikations-, Zeiten- und Redesystem, das das Drama prägende fiktionale Personensystem. Dazu stelle ich

gelegentlich einige systematische Zusammenhänge auch stärker heraus, als es üblicherweise geschieht.

Ein Ziel dieses Buches ist, literaturwissenschaftliche Kompetenz zu vermitteln, nämlich aktiv in Verfahren einzuführen, mit denen die Literaturwissenschaft an Literatur arbeitet. Dazu soll allerdings nicht eine Geschichte oder eine Systematik literaturwissenschaftlicher Methodologien dargestellt werden, auch spielen Methoden, die heute ohne größere Bedeutung oder nur noch von historischem Interesse sind, keine Rolle. Es sollen die literaturwissenschaftlichen Methoden und Verfahren im Spannungsfeld zwischen analytischen und produktiven Zugriffen (die im Untertitel paradigmatisch genannt sind), die heute von Belang sind, wie beispielsweise analytische, insbesondere strukturalistische und formanalytische, interpretative, textvergleichende und intertextuelle, ideologiekritische, dekonstruktivistische, rezeptions- und produktionsästhetische sowie vielfache produktionsorientierte Verfahren vermittelt werden, – und zwar nicht so, dass sie zunächst systematisch und historisch bestimmt und dann an Beispielen exekutiert werden, sondern so, dass sie beim konkreten Umgang mit literarischen Texten angewandt werden und dann auch oft selbst erprobt werden können.

Ich habe seit 1988 fünf – meist auch auf den Gebrauch an der Hochschule zielende – Bücher zum produktiven Umgang mit Literatur veröffentlicht (mit über 340 Arbeitsaufgaben, wobei manche dieser Arbeitsaufgaben auf vielfältigen, teilweise mehr als dutzendfachen Erprobungen beruhen): zur Lyrik (2001 a), zum Erzählen (1992), zum Drama (2001 b), zur produktiven Hermeneutik (2000 a) und zum autobiographischen Schreiben (2000 b). Die vorliegende Einführung basiert teilweise auf diesen Büchern und übernimmt dann Argumentationen, bewährte Texte und ertragreiche Arbeitsaufgaben aus ihnen (bzw. verweist auf sie). Solche Eigenanleihen wurden i.a. überarbeitet und oft neu zugeordnet und kontextualisiert, sodass neue Textkohärenzen und Sinnschwerpunkte entstanden. Zahlreiche Texte und Arbeitsaufgaben sind aber auch neu, und mehrere Kapitel sowie der ganze 2. Teil zum Erzählen wurden völlig neu konzipiert und geschrieben.

Die vorstehenden Ausführungen beziehen sich zunächst auf Einführungsveranstaltungen zur Literaturwissenschaft an den Hochschulen, wo die Probleme mit Einführungen dieser Art besonders dringlich sind. Doch gibt es vergleichbare Probleme auch, wenn in der *Schule* und bei Grund- und vor allem Leistungskursen oder beim Literaturunterricht der Oberstufe eine intensivere Beschäftigung mit Literatur beginnt, sodass viele der vorstehenden Überlegungen im Prinzip auch für die Schule zutreffen und die vorgeschlagenen Wege und Verfahren auch für sie interessant und von Belang sind.

## 1 Lyrik

Dieser erste Teil über Lyrik ist in der Weise aufgebaut, dass zunächst erkundet wird, was Lyrik eigentlich ausmacht, dass sie nämlich ein von Alltagssprache *verschiedenes*, in *Versen* geschehendes Sprechen ist. Die folgenden Kapitel befassen sich dann damit, wie diese Grundstruktur in den verschiedenen Bereichen der Sprache, nämlich im Bereich des Lauts, des Wortes, des Satzes und des Textes als phonologische, semantische, syntaktische und textuelle Verschiedenheit – versmäßig – realisiert ist. Das wurde bisher in den vorliegenden Einführungen in die Lyrik (Asmuth 1984; Ludwig 1990; Burdorf 1995) nicht so gehandhabt.

Dabei wähle ich in den einzelnen Bereichen aus den zahlreichen lyrischen Merkmalen jeweils eins aus, an dem die bestimmte sprachliche Differenzqualität des jeweiligen Bereichs erfahren werden kann: im phonologischen Bereich den Endreim, im semantischen Bereich die Metapher, im syntaktischen Bereich das Enjambement und die 'harte' Fügung und im textuellen Bereich den Verstext. Insgesamt erfolgt so eine Einführung in die Lyrik, die zwar nur exemplarisch verschiedene lyrische Merkmale behandelt, an ihnen aber die Grundstrukturen lyrischen Sprechens in signifikanten Ausprägungen erfahrbar macht.

### 1.1 Die Grundstruktur der Lyrik und der freie Vers

#### 1.1.1 Die Grundstruktur der Lyrik

Ich beginne mit einer allgemeinen Bestimmung der Lyrik. Zu sagen, was Lyrik ausmacht und was ihr Grundmerkmal ist, ist heute etwas schwierig und war noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ungleich leichter. Da war die Auskunft, bei Lyrik habe man es mit metrisch bzw., wenn man die freien Rhythmen mit einbeziehen wollte, mit rhythmisch organisiertem Sprechen zu tun, weithin zutreffend, und selbst die volkstümliche Ansicht, Lyrik sei, 'wenn es sich reimt', traf viel Richtiges. Auch die inhaltliche Bestimmung, in der Lyrik gehe es vor allem um die gefühls- und stimmungshaften Selbstaussage eines Ich, hatte einiges für sich. Das ist heute ganz anders: Metrisch oder rhythmisch organisierte Lyrik, auch gereimte Lyrik gibt es ziemlich selten, und Lyrik, in der ein Ich sich gefühls- und stimmungstark ausdrückt, trifft man nicht mehr oft an. Metrische Lyrik, Reimlyrik oder gar Gefühlslyrik für die eigentliche Form von Lyrik zu halten, würde deshalb bedeuten, fast die ganze Lyrik der Gegenwart für eine abweichende und uneigentliche Form von Lyrik zu erklären. Es kommt also darauf an, Lyrik in einer Weise zu bestimmen, dass die gegenwärtige Lyrik klar in die Bestimmung einbezogen ist. Dem soll die folgende Arbeitsaufgabe, in der ein Gedicht Theodor Storms mit seiner (von einem Literaturwissenschaftler hergestellten) Prosafassung verglichen wird, dienen:

- A1: *Was unterscheidet ein Gedicht von seiner Prosafassung?  
Was macht allgemein ein Gedicht zu einem Gedicht? (Storm)*

**Theodor Storm: Meeresstrand<sup>2</sup>**

An's Haf nun fliegt die Möwe,  
Und Dämm' rung bricht herein;  
Über die feuchten Watten  
Spiegelt der Abendschein.

Graues Geflügel huschet  
Neben dem Wasser her;  
Wie Träume liegen die Inseln  
Im Nebel auf dem Meer.

Ich höre des gärenden Schlammes  
Geheimnisvollen Ton,  
Einsames Vogelrufen –  
So war es immer schon.

Noch einmal schauert leise  
Und schweiget dann der Wind;  
Vernehmlich werden die Stimmen,  
Die über der Tiefe sind.

Die Möwe fliegt nun ans Haff, und Dämmerung bricht herein. Der Abend-schein spiegelt über die feuchten Watten. Graues Geflügel huscht neben dem Wasser her. Die Inseln liegen im Nebel auf dem Meer wie Träume. Ich höre den geheimnisvollen Ton des gärenden Schlammes und einsames Vogelrufen. So war es schon immer. Der Wind schauert noch einmal leise und schweiget dann. Die Stimmen, die über die Tiefe sind, werden vernehmlich. (Burdorf 1995, S. 55)

Stellen Sie fest, welche Merkmale, die für seinen lyrischen Charakter wichtig sind, das Gedicht vor allem im Vergleich mit seiner Prosafassung aufweist. Versuchen Sie zu sagen, was es insgesamt zu einem Gedicht macht.

Fraglos ist Storms von 1856 stammender Text ein Gedicht, und zwar ein recht stimmungstarkes; und bei der Prosafassung handelt es sich nach dem Urteil ihres Verfassers „zweifelloso um alltagssprachliche Prosa“ (Burdorf 1995, S. 55; vgl. 55–66); die Verschiedenheit der beiden Texte ist unverkennbar. Diese Verschiedenheit und die starke poetische Wirkung des Gedichts kommen nun nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, dadurch zustande, dass das Gedicht mehr gefühlsbetonte und stimmungstarke Wörter verwendet. Der Wortbestand der beiden Texte ist praktisch identisch: In der Prosafassung ist nur einmal ein „und“ hinzugesetzt, ist einmal ein ausgelassenes „e“ (in „Dämmerung“) eingefügt und zweimal ein hinzugefügtes „e“ (in „huscht“ und „schweiget“) weggelassen worden. Auch die Prosafassung hat aufgrund ihres Wortmaterials einen gewissermaßen 'poetischen' Charakter, ein Gedicht wird aus diesem Wortmaterial aber erst

durch seine bestimmte 'lyrische' Organisation, nach der Gedicht und Prosafassung von einander verschieden sind. Diese Verschiedenheiten von Gedicht und Prosafassung sollen nun im Einzelnen bezeichnet werden:

1. Das Gedicht ist in linksbündigen *Verszeilen* geschrieben, bei denen jeder Vers eine eigene Zeile einnimmt und links gleich viel und rechts verschieden viel von ihr freier Raum bleibt. – Die Prosafassung ist in durchlaufenden Zeilen geschrieben.
2. Das Gedicht ist, und das ist der Grund für diese Verszeilenordnung, *metrisch* organisiert, und zwar so, dass jede Verszeile drei Betonungen (Hebungen) aufweist, zwischen denen jeweils eine oder zwei nicht betonte Silben (Senkungen) stehen (die Verse also jeweils alternierend oder daktylisch realisiert sind). – Die Prosafassung hat keine metrische Form.
3. Das Gedicht weist einen *Endreim* auf; es reimen immer nur die zweiten Verszeilen miteinander, und zwar stets (stumpf) auf den betonten Endsilben. – Die Prosafassung hat keinen Reim (die erhalten gebliebenen Reimwörter des Gedichts wirken nicht als Binnenreime).
4. Das Gedicht ist *syntaktisch* zwar nicht besonders schwierig gefügt: der Satzbau bleibt insgesamt reihend (parataktisch) und übersichtlich (es besteht keine 'harte' Fügung). Doch wird die normale Ordnung der Satzglieder häufig verändert: Mehrfach rückt das Subjekt in die Mitte („Inseln“, „Stimmen“) und sogar ans Ende des Satzes („Möwe“, „Abendschein“, „Wind“), das Genitivattribut wird seinem Bezugswort vorangestellt (des gärenden Schlammes / ... Ton“); und ganz unüblich ist die Fügung, in der zwei Prädikate, durch drei Umstandsbestimmungen näher erläutert, vor das erst am Ende des Satzes erscheinende Subjekt gesetzt werden: „Noch einmal schauert leise / Und schweiget dann der Wind.“ – Die Prosafassung dagegen ist ganz konventionell gebaut. Sie besteht in der Hauptsache aus aneinander gereihten Hauptsätzen; nur im letzten Satz ist ein Relativsatz eingeschoben. Und die Hauptsätze haben alle die für Aussagesätze normale Reihenfolge von Subjekt – Prädikat – Umstandsbestimmung / Objekt: „Die Möwe fliegt nun ans Haff“.
5. Das Gedicht ist textuell deutlich gegliedert: Je vier Verszeilen sind zu vier *Strophen* zusammengefasst, die metrisch (die Versenden sind wechselnd klingend und stumpf) und nach ihren Reimformen (es reimen 'unterbrochen' nur die 2. und 4. Verszeilen: xaxa xbx...), und zwar stumpf auf der betonten Silbe) gleich gebaut sind. Das ist die häufigste Form der Volksliedstrophe, wie sie etwa Eichendorffs „In einem kühlen Grunde ...“ oder Wilhelm Müllers „Am Brunnen vor dem Tore ...“ aufweisen. – Die Prosafassung ist textuell nicht gegliedert.
6. Das Gedicht weist mehrere vom alltäglichen Sprachgebrauch abweichende *bildliche* Wortformen auf, so einen Vergleich („Wie Träume liegen die Inseln“), Metaphern (etwa: „Dämm'ung bricht herein“), Personifikationen

(etwa: „schweiget ... der Wind“). – Diese bildlichen Wortformen bleiben mit dem ganzen Wortbestand des Gedichts, wie gesagt, in der Prosafassung erhalten.

Damit sind die für den lyrischen Charakter des Gedichts wichtigen Merkmale dargestellt. Was aber macht es nun allgemein zu einem Gedicht? In ihm durchdringen sich stimmungsvolles Naturgeschehen und wehmütige Naturerfahrung eines Ich, doch bleibt das auch Gegenstand der Prosafassung. Die lyrische Qualität des Gedichtes, nämlich die eindrucksvolle Intensität der Darstellung dieses Gegenstandes, kommt dadurch zustande, dass es meist *anders* als die Prosafassung spricht, dass sein Sprechen *verschieden* von ihrem alltagssprachlichen Sprechen ist. Diese Verschiedenheit des lyrischen gegenüber alltagssprachlichem Sprechen kann i. a. genauer als *Überstrukturierung* (s. Link 1981), gefasst werden. Ich systematisiere einmal etwas stärker (und ordne auch das semantische Merkmal der Bildlichkeit, dass zwar in der Prosafassung erhalten geblieben ist, aber auch da von dem alltäglichen Sprachgebrauch abweicht, systematisch ein):

Im *phonologischen* Bereich erfolgt durch die metrische Organisation des Sprachmaterials eine starke Vermehrung und dabei eine sonst unübliche gleichmäßige Anordnung betonter Silben. Durch den Endreim wird ein ungewöhnlicher lautlicher Gleichklang eingeführt und stark hervorgehoben. Im *semantischen* Bereich werden durch die Bildformen größere und teilweise starke semantische Spannungen eingerichtet. Im *syntaktischen* Bereich wird durch weniger übliche Satzfügungen der Satzfluss auffällig und schwieriger gestaltet. Im *textuellen* Bereich wird durch die Einrichtung von Verszeilen und deren Anordnung in Strophen der Text stark organisiert und gegliedert. So sind es Überstrukturierungen in allen sprachlichen Bereichen, die die *Verschiedenheit* des lyrischen Textes von alltagssprachlicher Rede ausmachen und seine spezifisch lyrische Qualität, vor allem die Intensität und Eindringlichkeit seines Sprechens bewirken.

Damit sind wir auf eine Bestimmung der Grundstruktur des lyrischen Textes gekommen, die eine längere Tradition hat, nämlich in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts vom Russischen Formalismus vorgenommen wurde (vgl. Austermühl 1981, S. 70–74). So war für Viktor Šklovskij eines der konstitutiven literarischen Verfahren „die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern“ (1966, S. 14): Durch die künstlich komplizierte – wir sagten: überstrukturierte – Form der literarischen Sprache wird eine „Differenzempfindung“ (Broder Christiansen<sup>3</sup>) der Alltagssprache gegenüber und so eine intensivere und nachhaltigere Wahrnehmung des literarisch Dargestellten eingerichtet (s. Mukařovský 1964, S. 26; S. J. Schmidt 1968). Dieser Ansatz ist inzwischen häufig aufgegriffen und genauer ausgeführt worden (s. Waldmann 2001 a, S. 263–265). Zuletzt hat ihn Renate Homann so gefasst, dass Lyrik ein nicht auf Realität referierendes, von Alltagssprache verschiedenes, eigenes und selbstgesetzliches ‘System’ intensiven Sprechens bildet (1999).

Mit der Differenzqualität des selbstgesetzlichen lyrischen gegenüber alltags-sprachlichem Sprechen haben wir ein entscheidend wichtiges Merkmal der Lyrik beschrieben. Nur ist es recht weit und gilt im Prinzip für Literatur überhaupt (Šklovskij hat es an Erzählformen erarbeitet): auch literarisches Erzählen ist durchweg verschieden von alltäglichem Sprechen und Erzählen, auch das literarische Drama ist i. a. verschieden beispielsweise vom „alltäglichen Theater“, wie Brecht es beschrieben hat. Fraglos ist die Differenzqualität der Lyrik gegenüber der Alltagssprache besonders prägnant, auffallend und wirksam, bestimmt die Lyrik alleine aber noch nicht gegenüber anderen Formen bzw. Gattungen der Literatur.

Doch haben wir bei dem Vergleich des Storm-Gedichts mit seiner Prosafassung sechs lyrische Merkmale des Gedichts, in denen sich seine Differenz gegenüber der alltäglichen Sprache realisiert, gefunden und können überlegen, ob von diesen Merkmalen welche so spezifisch für Lyrik sind, dass jeder Text, der Lyrik sein soll, sie aufweisen muss:

- Die im phonologischen Bereich benannten Merkmale metrischer Organisation und des Endreims eignen sich nicht dafür: Seit Klopstock gibt es keine durchgängige Verwendung metrischer Formen in Gedichten mehr. Den Endreim kennt etwa die antike Dichtung nicht, und seit Klopstock geht seine Verwendung zurück. In der gegenwärtigen Lyrik sind metrische Formen und Endreim so selten, dass sie nicht mehr als allgemeines Merkmal von Lyrik gelten können.
- Im semantischen Bereich ist die Bildlichkeit ein besonders wirksames lyrisches Mittel. Doch ist sie auch in Prosa möglich und macht allein noch keinen Text zu einem lyrischen. So blieb sie ja auch in der Prosafassung unverändert erhalten und ließ sie nicht als Gedicht erscheinen.
- Es war vor allem die Veränderung der Syntax, die aus dem Gedicht einen Prosatext machte. Doch kann man nicht umgekehrt schließen, dass es eine vom üblichen Gebrauch abweichende Syntax ist, die ein Gedicht zum Gedicht macht. Sie hat vor allem in Texten mit ‘harter Fügung’ große Bedeutung für lyrisches Sprechen, wird aber in der Vergangenheit wie heute durchaus nicht allgemein verwendet. Andererseits wird sie beispielsweise in rhetorischen Texten benutzt, ohne dass diese dadurch zu Lyrik würden.
- Auch die textuelle Gliederung in bestimmt organisierten Strophen prägt ein Gedicht, das so gebaut ist, stark. Es ist aber kein Merkmal, das jedes Gedicht aufweisen muss und ist mit dem Rückgang der metrischen Form und der Reimbindung in heutiger Lyrik auch sehr zurückgegangen.

So sind zwar phonologische, semantische, syntaktische, textuelle Verschiedenheiten gegenüber der Alltagssprache wichtige Merkmale der Lyrik, definieren aber nicht allgemein einen Text als lyrischen. Es bleibt also nur ein Merkmal



übrig, in dem die Differenz des lyrischen Textes gegenüber alltagssprachlichen Texten realisiert ist und von dem man sagen kann, dass fast jeder Text, der als lyrischer gilt, es aufweist, nämlich der ganz zu Beginn genannte, dass er in Verszeilen geschrieben ist: „Das einzige eindeutig feststellbare Merkmal, das den größten Teil der heute als Gedichte bezeichneten Texte auszeichnet, ist die Versstruktur.“ (Burdorf 1995, S. 11) Diesen Ansatz hat Dieter Lamping eingehend dargestellt und begründet; er sagt von seinem Buch darüber: „Das erste Ziel dieser Arbeit ist eine Definition des lyrischen Gedichts als einer Gattung“ (1989, S. 15), und sein Vorschlag ist, „das Gedicht als *Versrede* oder genauer noch: als *Rede in Versen* zu definieren.“ (S. 23)

Diese Definition lässt zunächst noch Fragen offen. So kann man fragen, was denn mit Versdramen und Versepen ist, die ja doch nicht zur Lyrik zu zählen sind. Und man kann fragen, ob die Bestimmung, dass Lyrik Versform habe, wirklich lyrische Sprache meint oder vielleicht nur eine äußerliche Druckanordnung bzw. eine bloß visuelle Einrichtung betrifft. Doch lässt sich eine größere definitivische Schärfe erreichen, wenn zur Abgrenzung von Versdramen noch bestimmt wird, dass die Versform keiner szenischen Darstellung dienen darf, und zur Abgrenzung von Versepen, dass lyrische Verstexte ihnen gegenüber i. a. eine absolute oder relative Kürze aufweisen. Dass die Versform der Lyrik nur eine Druckanordnung oder eine visuelle Größe ist, schließt Lamping aus; seine genauere Definition macht es deutlich:

Als *Versrede* soll hier jede Rede bezeichnet werden, die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden. Das Segment, das durch zwei solche, aufeinander folgende Pausen geschaffen wird, ist der Vers. (Lamping 1989, S. 24)

Das Merkmal, das nach Lamping also Lyrik definiert und in dem sich ihre Differenz zu alltagssprachlichen Texten realisiert (mit dem sie „von normalsprachlicher Rede abweicht“), ist eine durch die Versform erfolgende „Segmentierung“, nämlich die (vermehrte und andersartige) Einrichtung von Pausen. Sie bewirkt eigene phonetische („rhythmische“) und „syntaktische“ Funktionen der Versform, doch hat diese daneben durchaus auch semantische Funktionen: „Die Semantik der Form und die Wirkung der Form auf die Semantik der Wörter sind zwei Momente der extrem hohen Semantisierbarkeit, die das Gedicht als *Versrede* auszeichnet.“ (S. 51)

Damit ist der Ansatz deutlich gemacht, als das entscheidende lyrische Merkmal, das seine Differenzqualität zu alltagssprachlicher Rede ausmacht, die Versstruktur zu sehen. Und so ist moderne und gegenwärtige Lyrik, die ganz vorwiegend nur noch dieses Merkmal aufweist, nicht mehr eine Sonder- oder Verfallsform der Lyrik, sondern realisiert ihre Grundform, zu der, meist in früherer Lyrik,

noch weitere lyrische Merkmale hinzutreten können und hinzutreten. Was das für Lyrik bzw. für moderne Lyrik nun des Genauereren bedeutet (oder wie die von Lamping genannten Momente im Einzelnen zu verstehen sind), ist damit allerdings noch nicht sehr deutlich, und ich schlage vor, zur Verifikation und Erläuterung dieses Ansatzes diejenige Form neuerer und heutiger Lyrik zu betrachten, die die jetzt getroffene Bestimmung entschieden realisiert, nämlich vorwiegend oder ausschließlich bzw. nur noch eine Versstruktur aufzuweisen: den *freien Vers*.

Bevor ich zu der Anschlussaufgabe über den freien Vers komme, möchte ich als Alternative zu der analytisch verfahrenen Arbeit an A1 eine produktive Erarbeitung dessen, worum es dabei ging, vorschlagen:

A2: *Schreiben Sie selbst ein Gedicht nach einem der folgenden Muster.*

*Was macht Ihren Text zu einem Gedicht? (Sora, Jôso, Artmann; Kunert)*

a) *Ein Haiku schreiben*

**Sora (1648–1710)**

Sternenlicht im Teich –  
Immer wieder trübt der Wind  
seine Spiegelung.

**H. C. Artmann (1921–2000)**<sup>5</sup>

Zitronenfalter  
begleiten einen igel  
über den feldweg.

**Jôso (1661–1704)**<sup>4</sup>

In der Blütenpracht  
sucht der Specht nichts andres als  
einen dürrn Ast.

Das Haiku ist ein japanisches Kurzgedicht aus drei Zeilen, von denen die 1. Zeile fünf, die 2. Zeile sieben und die 3. Zeile wieder fünf Silben hat. Traditionellerweise behandelt es einen Naturgegenstand, und das nicht selten so, dass er mehrschichtig erscheint oder dass ein Gegensatz an ihm sichtbar wird. – Schreiben Sie selbst ein Haiku.

b) *Ein Gedicht nach dem Muster eines Gedichts von Günter Kunert schreiben*

**Günter Kunert: *Auf der Schwelle des Hauses***<sup>6</sup>

In den Dünen sitzen. Nichts sehen  
Als Sonne. Nichts fühlen als  
Wärme. Nichts hören  
Als Brandung. Zwischen zwei  
Herzschlägen glauben: Nun  
Ist Frieden.

Schreiben Sie nach dem Muster des Gedichts von Günter Kunert selbst ein Gedicht. Dabei können Sie die Zeilenanordnung verändern.

Gemeinsam haben die zwei Gedichtformen, in denen eigene Gedichte geschrieben werden sollen, dass sie von den in unserem Traditionsraum konventionellerweise als Lyrik geltenden Formen verschieden sind. Sie weisen vor allem keinerlei lyrische Organisation im phonologischen Bereich auf, haben also keine metrische Gliederung, keine rhythmische Gestalt und keinen Endreim. Auch im semantischen Bereich gibt es (außer der Wortwiederholung in dem Kunert-Gedicht) keine besonderen, für Lyrik oft typischen, etwa bildlichen Formen. Die syntaktische Form ist einfach und weist (außer milden Formen des Enjambelements im Haiku und bei Kunert) keine für Lyrik spezifischen, etwa 'harten' Fügungen auf; auch die textuelle Form ist unauffällig.

Die beiden Gedichtformen sind bestimmt durch die Vorgabe der Silbenzahl (Haiku) und die Inhalte der Verszeilen (das Kunert-Gedicht), wobei diese Vorgaben zwar selbst noch keine lyrische Qualität haben, aber dadurch herstellen, wenn sie jeweils in einzelnen und meist recht kurzen Verszeilen realisiert werden, also deutlich aus Verszeilen gefügte Texte bewirken. Und es ist praktisch allein die Tatsache, dass diese Texte aus Verszeilen bestehen, die sie von allen anderen, in Prosaform geschriebenen erzählenden oder alltagssprachlichen Texten unterscheiden und zu *Lyrik* machen. Heute, wo metrisch geformte und Endreim aufweisende Gedichte fast nicht mehr geschrieben werden, ist die Versform praktisch das einzige Merkmal, das einen Text als Lyrik definiert (s. o. zu A 1). – Wie die Versform dabei funktioniert und was sie leistet, soll nun an den einzelnen Gedichtformen genauer betrachtet werden:

(a) Das japanische *Haiku* gibt es seit über 500 Jahren (sein Vorgänger, das *Tanka*, geht bis ins 8. Jahrhundert zurück); es wird noch heute (und gerade heute; s. Reich 2000) in Japan, aber auch bei uns (vgl. Buerschaper 1987) viel geschrieben. Ich gebe als Beispiel zwei traditionelle japanische und ein neueres deutschsprachiges Haiku. Das Haiku ist eng gebunden an die japanische Sprache und an die japanische Kultur, aus der es stammt. Beide sind uns fremd, und wir können nicht erwarten, sie in Übersetzungen auffassen oder gar in eigenen Haiku abbilden zu können. Doch ermöglichen uns die formalen Vorgaben der drei Verszeilen mit fünf, sieben und fünf Silben, eigene Kurzgedichte mit eigener Aussagekraft zu schreiben. Dabei hat sich immer wieder als nützlich erwiesen, auch die inhaltliche Vorgabe, dass das Haiku einen konkreten Gegenstand aus der Natur haben soll, aufzugreifen. Man kann diese Vorgabe für die Aufgabenstellung gegebenenfalls noch strikter in Form von *drei Regeln* des Haiku fassen:

Die Regeln lauten (1) Haiku soll, und sei's nur in einer Andeutung, einen Naturgegenstand erwähnen außerhalb der menschlichen Natur; (2) es soll sich auf ein einmaliges Ereignis (eine einmalige Situation) beziehen; (3) das Ereignis (die Situation) soll als gegenwärtig dargestellt und nicht als vergangen berichtet sein. (Krusche 1972, S. 114)

Nicht so nahe liegt es für uns heute, wie durchweg bei den traditionellen japanischen Haiku an oder mit dem Naturgegenstand eine bestimmte Jahreszeit erscheinen zu lassen oder anzudeuten. Doch ist es eine reizvolle Aufgabe, was in der Arbeitsaufgabe als Möglichkeit angegeben ist, den Naturgegenstand mehrschichtig oder gegensätzlich erscheinen zu lassen. So ist in Soras Haiku der Gegensatz zwischen der friedlichen Spiegelung des Sternenlichts im Teich und seiner ständigen Trübung durch den Wind dargestellt, in Jôsôs Haiku der Gegensatz des blühenden Frühlingszeichens zu dem dünnen Ast als Anzeichen einer Nahrungsquelle des Vogels, in Artmanns Haiku die Unterschiedlichkeit des luftigen, leichten Falters und des stacheligen Igels.

Was macht nun einen in der Form des Haiku geschriebenen Text zum Gedicht? In japanischer Sprache hat das Haiku eine rhythmische Form. Zwar weisen auch die angeführten Übersetzungen eine gewisse Rhythmisierung auf, doch ist die rhythmische Fügung nicht an sich ein Merkmal eines deutschsprachigen Haiku. Sein sehr dichtes, komprimiertes, präzises und prägnantes: sein lyrisches Sprechen verdankt es der Reduktion auf verhältnismäßig kurze *Verszeilen*, sie bewirken knappe und nachdrückliche Aussagen, sie unterbrechen (in allen drei Beispielen) den Satzfluss und bewirken so Hervorhebungen, mehr Betonungen, mehr und größere Pausen und damit ein deutlich betonteres und intensiveres Sprechen als bei einem durchlaufenden Text.

(b) *Günter Kunerts Gedicht* „Auf der Schwelle des Hauses“ hat sechs Verszeilen, ist aber vor allem gegliedert durch seine syntaktische Anordnung in sechs, mit Punkten oder Doppelpunkt schließenden Sätzen sowie durch deren inhaltliche Gliederung, die ich an einer Nachproduktion kurz bezeichne:

<i>Überschrift: Ein Ort</i>	<i>Auf dem Schiff</i>
1. Satz: Situation des Sprechenden	Am Bug stehen.
2. Satz: Erste Wahrnehmung in dieser Situation	Nichts sehen als Wasser
3. Satz: Zweite Wahrnehmung in dieser Situation	Nichts hören als Wellen
4. Satz: Dritte Wahrnehmung in dieser Situation	Nichts spüren als Wind
5. Satz: Reaktion auf diese Wahrnehmungen	Den Möwen zusehn und Denken:
6. Satz: Daraus entspringender Gedanke / Einfall	Warum ankommen?

Die als Beispiel genommene Nachproduktion des Kunert-Gedichts macht durch ihre Versanordnung gut das semantische Formmittel der Wortwiederholung erkennbar, das Kunert benutzt hat: Kunert verwendet zunächst eine dreifache Wortwiederholung von „Nichts“ am Beginn einer sprachlichen Einheit, eine *Anapher*, die nun am Versbeginn steht, sowie eine weitere dreifache Wieder-

holung von „als“, die in der Versform des Beispielgedichts ans Versende rückt und da eine *Epipher* sowie zusammen mit der *Anapher* dreimal eine *Complexio*, eine Wortwiederholung am Anfang und am Ende einer sprachlichen Einheit, hier einer Verszeile, bildet. Mit zudem vierfacher Alleinstellung sinntragender Wörter („Wasser – Wellen – Wind“, „Denken“) ist das eine recht aufwändige versmäßige Fügung, die das Gedicht deutlich prägt (und von der, wer das Kunert-Gedicht nachproduziert, nach Belieben Elemente wählen kann; meist werden anaphorische Fügungen mit „Nichts ...“ am Versanfang gewählt).

Eine andere Schreibmöglichkeit wäre, all diese Versformen des Beispielgedichts nicht zu wählen und in der Art des originalen Kunert-Gedichts zu schreiben, das eine eigene Formaussage aufweist. Betrachten wir das Kunert-Gedicht zunächst daraufhin: Es ist auffällig, dass Kunert in seinem Gedicht die genannten Figuren und Kunstmittel nicht oder nur sehr sparsam verwendet. So hat er die syntaktisch gegebene *Anapher* „Nichts“ versmäßig nicht aufgegriffen; sie verbleibt in der Versmitte und damit ein wenig unauffällig. Aus „als“ ist eine *Anapher* gebildet, aber nur eine zweigliedrige in der 2. und 4. Zeile. Dafür bildet aber „als“ in der 2. Zeile, in der es am Anfang und am Ende einer sprachlichen Einheit, hier eben einer Verszeile, steht, gleichzeitig die Figur des *Kyklos* (oder der *Redditio*). Eine solche Verbindung von *Anapher* und *Kyklos* stellt eine Fügung dar, die den Wiederholungsteil des Gedichts wohl versmäßig organisiert, doch ist das sprachliche Gewicht von „als“ nicht groß, sodass Kunert insgesamt die Möglichkeiten der Wortwiederholungsfiguren doch nur sparsam eingesetzt hat. – Ein Grund mag sein, dass er die stark organisierende und ordnende Kraft dieser Figuren empfand. Dies ist nämlich eine wesentliche Funktion der Wortwiederholung und wird besonders dann wichtig, wenn andere Strukturierungen eines Gedichts (wie etwa im vorliegenden Fall *Metrum* und *Reim*) als Formmittel wegfallen. Eine solche formale Organisiertheit des Gedichts könnte aber einen Eindruck von Geordnetheit vermitteln, der dem, was es inhaltlich aussagt, nicht gemäß ist:

Das Gedicht spricht von Dünen, Brandung, Sonne und Wärme, von einem Sommertag am Meer und dem Frieden in der Natur. Aber es schildert kein Naturidyll. Bedenkenswert ist zunächst die Überschrift: „Auf der Schwelle des Hauses“. Wer hier in dem Gedicht spricht, ist nicht inmitten der Natur, sondern halb noch im Haus, im menschlichen Lebensbereich, und sieht in die Natur hinaus. Was er in ihr erfährt, Frieden, erweitert er zu einer allgemeinen Aussage, die nicht nur die jetzt erlebte Natur, sondern die Welt und die Menschen in ihr umfasst: „Nun ist Frieden“. Doch dieser Frieden ist keine Gewissheit, ist nicht einmal eine Überzeugung, sondern nur ein „glauben“, ein ungewisses Für-wahrscheinlich-Halten (s. Waldmann 1968, S. 14–17), und dieses Glauben dauert auch nur den winzigen Augenblick „zwischen zwei Herzschlägen“: Frieden in der Welt, woran der Frieden in der Natur denken und den er glauben lässt, ist heute und zunächst keine gegebene Ordnung, sondern nur eine Hoffnung und ein Auftrag. Die