

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

И.А. Солодилова

LITERARISCHE TEXTE: interpretieren, verstehen, übersetzen

Учебное пособие

Рекомендовано ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Оренбургский государственный университет» для обучающихся по образовательной программе высшего образования по направлению подготовки 45.03.02 Лингвистика

Оренбург
2019

УДК 811.11 – 112: 347.78.034

ББК 81.2 нем. - 7

С 60

Рецензент – А.В. Люлина, доктор филологических наук, доцент
кафедры теории и практики перевода ОГУ

Солодилова, И.А.

С 60 Literarische Texte: interpretieren, verstehen, übersetzen [Электронный ресурс]: учебное пособие / И.А. Солодилова; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург : ОГУ, 2019.
ISBN 978-5-7410-2382-2

Учебное пособие содержит краткий теоретический курс по проблемам жанровой и стилистической дифференциации текстов, стилистических средств выразительности и изобразительности, методов и принципов интерпретации и перевода художественного текста. Вторая часть пособия предлагает задания с пошаговыми инструкциями по переводу конкретных текстов немецкой художественной прозы. В приложении даются определения тропов и стилистических фигур с примерами на немецком языке, дополнительный материал для самостоятельного изучения, примеры интерпретаций текстов художественной литературы. Пособие предназначено для студентов филологических и лингвистических направлений подготовки, изучающих немецкий язык в аспекте перевода.

УДК 811.11 – 112: 347.78.034

ББК 81.2 нем. - 7

ISBN 978-5-7410-2382-2

© Солодилова И.А., 2019

© ОГУ, 2019

Inhaltsverzeichnis

1	Text. Übersetzung. Interpretation. Textanalyse.....	5
1.1	Text und Textarten.....	5
1.2	Literarische Texte	6
1.3	Übersetzung der literarischen Texte	8
1.4	Interpretation der literarischen Texte	11
1.4.1	Allgemeines zum Wesen der Interpretation.....	11
1.4.2	Arbeitsweisen: textimmanent, textübergreifend.....	12
1.5	Textanalyse	14
1.5.1	Ziel der Textanalyse.....	14
1.5.2	Arbeitsschritte der Textanalyse.....	15
1.5.3	Semantischer Befund	17
1.5.4	Praktische Aufgabe 1	18
1.5.5	Syntaktischer Befund	19
1.5.6	Praktische Aufgabe 2	22
1.5.7	Phonetischer Befund	24
2	Der literarische Text. Gattungen. Arten. Besonderheiten.....	27
2.1	Gattungen der literarischen Texte	27
2.2	Epische Texte. Hauptkategorien	28
2.2.1	Inhalt, Stoff, Thematik, Aufbau.....	29
2.2.2	Erzählform, Erzählverhalten, Erzählperspektive, Erzählhaltung	30
3	Praktischer Teil	38
3.1	Zum Wesen der Kurzgeschichte als epischer Textart.....	38
3.2	Wolfgang Borchert. Nachts schlafen die Ratten doch	39
3.3	Heinrich Böll. An der Brücke	44
3.4	Textimmanente Interpretation: Dimensionen. Ziele. Verfahren.....	47
4	Anhang	55
4.1	Satzstilistik	55
4.1.1	Satzlänge	55
4.1.1.1	Kurze Sätze	55

4.1.1.2 Sätze mittlerer Länge	56
4.1.1.3 Lange Sätze	57
4.1.1.4 Satzgefüge	57
4.1.2 Wortstellung als Stilmittel	58
4.1.3 Satzklammer und Ausklammerung.....	60
4.1.4 Satzarten als Stilmittel	62
4.2 Phonetische Mittel der Bildkraft.....	63
4.3 Zusätzliches zum praktischen Teil.....	65
4.3.1 Wolfgang Borchert.....	65
4.3.1.1 Lebenslauf.....	65
4.3.1.2 Vorbereitungsschritte zur Textanalyse der Kurzgeschichte „Nachts schlafen die Ratten doch“	72
4.3.2 Heinrich Böll.....	76
4.3.2.1 Lebenslauf.....	76
4.3.2.2 Beispielhafte Textanalyse der Kurzgeschichte „An der Brücke“	81
4.3.3 Vorbereitungsschritte zur stilistischen Textanalyse der Kurzgeschichte von H. Eisenreich „Am Ziel“. Beispielhafte Textanalyse der Kurzgeschichte	84
5 Glossar der Stilfiguren	90
Literaturverzeichnis.....	99
Quellennachweis	99

1 Text. Übersetzung. Interpretation. Textanalyse

1.1 Text und Textarten

Das Wort *Text* leitet sich vom lateinischen *textus* ab, das Gewebe /Gefüge bedeutet. *Text* kann also ganz wörtlich als Gewebe/Gefüge von Sprachzeichen verstanden werden. Doch, nicht jedes Gewebe von Sprachzeichen kann als Text betrachtet werden. Text ist ein Gefüge von Sprachzeichen, die durch ihre Bedeutungen zu *einem inhaltlichen Ganzen werden*. Der inhaltliche Zusammenhang aller Texteinheiten – von einzelnen Sätzen bis zu ganzen Absätzen – ist das wichtigste Kennzeichen jedes Textes, unabhängig von seiner Größe.

Es gibt eine Vielzahl von **Textarten**, etwa:
vorwiegend **informative** Texte (mit besonderer Rolle der Sache, der Information):

- Sachbuch,
- Lehrbuch,
- Gesetz,
- Vertrag,
- Gebrauchsanweisung,
- Bericht,
- Protokoll,
- Abhandlung,
- Inhaltsangabe,
- Textanalyse;

vorwiegend **argumentative** oder **appellative** Texte (mit besonderer Bedeutung des Lesers, sie beeinflussen die Meinung des Lesers, motivieren ihn zu einer bestimmten Stellungnahme oder zu einem bestimmten Verhalten und werden auch oft als pragmatische Texte bezeichnet):

- Werbetext,
- Wahlrede,
- Aufruf,

- Kommentar,
- Leitartikel;

vorwiegend literarische bzw. poetische Texte (mit besonderer Rolle des Autors):

- Romane,
- Erzählungen,
- Kurzgeschichten,
- Fabeln,
- Märchen,
- Gedichte.

1.2 Literarische Texte

Literarische Texte unterscheiden sich von Texten anderer Arten durch ihre wesentlichen Merkmale der formalen und semantischen Struktur und ihre Besonderheiten der Rezeption als verstehender Aufnahme des Textes. Kurz verfasst sind es folgende:

1) Fiktionalität.

Literarische Texte heißen auch fiktionale, da sie Ereignisse beschreiben, die nicht der Realität gehören, sondern einer vom Autor ausgedachten Wirklichkeit und somit eine fiktionale Welt bilden (*fictional* bedeutet, dass etwas nur in der Vorstellung vorhanden ist). Diese konstruierte Wirklichkeit besteht aus mehreren Ebenen bzw. Konstituenten. Das sind Handlung, Ort /Raum und Zeit (Chronotopos nach *Michail Bachtin*), Figurenkonstellation (handelnde Personen), Erzählperspektive, Sprache.

2) Semantische Eigenartigkeit.

Die Besonderheit des literarischen Textes liegt vor allem in seiner semantischen Struktur. Die Interpretation literarischer Texte führt über eine primäre Bedeutungsebene hinaus zu sekundärer, konnotativer oder gar polysemer. D.h. die Semantik literarischer Texte unterscheidet sich gewaltig von der Semantik z.B. informativer Texte. Die semantische Struktur eines literarischen Textes ist viel

komplizierter, als die des Sachtextes: Inhalt hier macht die Semantik des Textes gar nicht aus. Sekundäre Bedeutungen der Spracheinheiten entwickeln ganze semantische Systeme, deren Verstehen die Kenntnis entsprechenden sekundären Codes voraussetzt. Es ist so, da der literarische Text zweifach kodiert ist: einmal durch den Sprachcode (Grammatik und Lexik – im Allgemeinen) und das zweite Mal – durch einen ästhetischen Code, der den Text zur Literatur werden lässt. Die semantische Kompliziertheit literarischer Texte zeigt sich auch in der *Indirektheit und Mehrdeutigkeit* der Äußerungen (bildliche Sprache, Andeutungen, Ironie etc.), in dem gewollten (vom Autor) Aussparen von Informationen – *semantischen Leerstellen* und semantischen Bezügen zwischen unterschiedlichen Textstellen im Rahmen des interpretierten Textes einerseits und dem interpretierten Text selbst und anderen Texten andererseits, was in der Fachliteratur mit dem Terminus *Intertextualität* bezeichnet wird.

Polysemie des literarischen Textes wird auch als Polyfunktionalität bezeichnet, was sich darauf bezieht, dass jeder Text eine unberechenbare Menge von Dekodierungen rechtfertigen kann. Im engen Zusammenhang damit steht die nächste Charakteristik.

3) Semantische Offenheit.

Semantische Offenheit bedeutet keinesfalls, dass das literarische Werk nicht vollendet ist. Geschlossenheit und Offenheit des literarischen Textes bilden keinen Gegensatz, sondern sind komplementäre Eigenschaften. Wenn die Geschlossenheit die rein inhaltliche Struktur des Textes charakterisiert, so ist die Offenheit das Merkmal der Rezeptionsstruktur. Die Quelle der literarischen Offenheit liegt einerseits in einem intertextuellen, andererseits in einem semantischen Universum der Texte (siehe oben).

Alles zusammen bestimmt voraus, dass für das Verstehen eines literarischen Textes andere Interpretationsverfahren und Interpretationsfähigkeiten nötig sind. Die sollen dem Wesen des Literarischen entsprechen und seine Besonderheiten berücksichtigen.

1.3 Übersetzung der literarischen Texte

Die Übersetzung bildet seit der Entstehung der verschiedenen Sprachen ein großes Problem nicht nur beim Austausch notwendiger Informationen, sondern auch und viel mehr bei der Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturen. Das bekannteste Symbol dafür ist der Turmbau zu Babel.

Äußerlich betrachtet ist das Übersetzen eines literarischen Textes nichts anderes, als das Reproduzieren des informativen Inhalts mittels der Übersetzungssprache. Dennoch unterscheidet sie sich grundlegend von anderen Übersetzungstypen. Das liegt daran, dass das Hauptprinzip von literarischer Übersetzung das Vermitteln nicht nur Informations- sondern auch poetischer Inhalte ist. Das bedeutet, dass die literarische Übersetzung auch ästhetische Funktion – die des Originals – erfüllen muss. Literaturübersetzung zeichnet sich durch diesen speziellen poetischen Fokus aus und hebt sich somit deutlich von Übersetzungen rein informativer Texte ab.

Die Besonderheiten der literarischen Übersetzung und die Spezifik der damit verbundenen Probleme sind in erster Linie durch die Spezifik der literarischen Texte selbst und ihre wesentlichen Unterschiede von anderen Textarten bedingt (siehe § 1.2). Die Grenzen des Problemfeldes liegen einerseits bei einer lexikalisch korrekten aber künstlerisch unvollständigen Übersetzung, andererseits bei einer künstlerisch vollkommenen, sprachlich aber vom Original weit liegenden Übersetzung. Die goldene Mitte ist dabei sehr schwer erreichbar, da es in verschiedenen Sprachen weit unterschiedliche Sprachmittel zum Ausdruck eines und desselben Gedanken zur Verfügung stehen können. Die Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, dessen semantischer Raum durch die Einheit des Inhalts und der Form konzipiert wird, unterliegt einer ganz besonderen Schwierigkeit, die darin besteht, diese Einheit zu bewahren, damit der Leser einen Einblick in die Welt des Autors bzw. in die fremde Kultur bekommen kann.

Einige Wissenschaftler stellen die Qualität der Übersetzung mit dem gesetzten Ziel in Zusammenhang und unterscheiden drei Zielsetzungen:

- 1) den Leser mit dem fremdsprachigen Werk, dem Still des Autors und seiner künstlerischen Welt vertraut machen;
- 2) dem Leser die fremde Kultur und ihre spezifischen Züge durch das fremdsprachige Werk vermitteln;
- 3) den Leser mit dem Inhalt des Werkes bekannt machen.

Wenn wir die Realisierung des dritten Vorhabens (das bei ernst gemeinten Arbeiten sehr selten vorkommt, eher nur bei der Übersetzung der kurzen Inhaltsangaben) nicht in Betracht nehmen, so bleiben uns (als Fachleuten) die zwei ersten Aufgaben zur Lösung, die die Spezifik der Übersetzung tief prägen können.

Im ersten Fall rückt die innere Welt des Autors und seines Werkes in den Vordergrund des Problemfeldes. Das literarische Werk wird in erster Linie als Auslöser von Emotionen, Gefühlen, als Objekt des *Erlebens* verstanden. So bemüht sich der Übersetzer, an der Atmosphäre des Textes, an dem Erlebten fest zu hängen, damit *sein* Leser dieselben Gefühle und Emotionen *erleben* kann. Das Problematische dabei besteht darin, dass die geschilderten Bilder in verschiedenen Kulturen verschieden interpretiert werden können und entsprechend verschiedene Gefühle hervorrufen. Um der emotionalen Wirkung des Textes treu zu bleiben, muss der Übersetzer manche Bilder durch ganz andere ersetzen (das passiert oft bei der Übersetzung kulturbezogener Metapher, Phraseologismen, Wortspiele, Witze u.d.g.), d.h. von dem sprachlichen Original abweichen.

Bei dem zweiten Vorhaben rückt die spezifische Kultur des Volkes bzw. des Landes in den Vordergrund, was die Genauigkeit der Bilder fordert. Wenn die letzten dem „neuen“ Leser unbekannt sind und mit ganz anderen Assoziationen und Interpretationen zusammenhängen, muss der Übersetzer sie dem Leser deuten, was meist manche Erläuterungen benötigt und den Übersetzer wiederum vom Text des Original abweichen lässt.

Bei den beiden Zielsetzungen geht es (vereinfacht formuliert) um das Vermitteln eines Bildes bzw. einer Szene (so, wie wenn man einen Film nachdreht) und nicht um das Übersetzen einzelner Sätze und Wörter.

Die Qualität der literarischen Übersetzung lässt sich meist mit zwei Kriterien bewerten: die Übersetzung muss dem Original gegenüber angemessen und gleichwertig vorkommen.

Die Angemessenheit bezieht sich allererst auf die Hauptidee des Werkes, seine literarisch-ästhetische Wirkung und die emotionelle Reaktion der Leser – Vertreter der gleichen Kultur (z.B., an den Stellen, wo man im Original gelacht wird, muss auch in der Übersetzung gelacht werden). Um der Übersetzungstext dem Original angemessen wirken lassen, muss der Übersetzer angemessene Sprachmittel finden, d.h. der Inhalt und die Form des Textes müssen im Idealfall dem Original vollkommen entsprechen.

Wenn man die Übersetzung als eine dem Originaltext gleichwertige bezeichnet, so meint man dabei vor allem die sprachliche Ebene, d.h. die sprachliche Nähe der beiden Texte. Wie bekannt und unumstritten ist, bringt jede literarische Übersetzung einige Änderungen und Verluste in den Originaltext mit. Manche werden durch die Forderung der Angemessenheit rechtfertigt, die anderen können leider durch die mangelnde Kompetenz des Übersetzers verursacht werden.

Damit die Übersetzung als eine dem Original gleichwertige gelten kann, muss sie folgende Forderungen erfüllen:

- 1) sprachlich und inhaltlich dem Original möglichst genau sein: übermäßige Änderungen und Erläuterungen vermeiden;
- 2) klar und gleichzeitig lakonisch sein;
- 3) vollkommen literarisch sein: die geltenden Normen der Übersetzungssprache einhalten.

Anhand der gemachten Annahmen und Thesen sollen wir schlussfolgern, dass die Voraussetzung für eine dem Originaltext angemessene und gleichwertige Übersetzung das perfekte Beherrschen der Mutter - und der Fremdsprache und das tiefe Verstehen bzw. Eindringen in die Welt des Werkes sind. Die letzte Voraussetzung kann durch wissenschaftlich fundierte Interpretationsverfahren erreicht werden.

1.4 Interpretation der literarischen Texte

1.4.1 Allgemeines zum Wesen der Interpretation

Interpretieren (griech. „*erklären / deuten*“) heißt den Sinn eines Textes durch verstehende Auslegung erfassen. Interpretieren ist somit der Versuch, durch vertiefende **Textanalyse** zu verstehen, was der Autor meint, was er mit diesem Text zu sagen hat.

Wichtige Voraussetzungen dafür sind **Sprachkompetenz** (der Leser muss über einen annähernd gleichen Code verfügen wie der Autor) und **Sachkompetenz** (einen annähernd gleichen Erfahrungs- und Erkenntnishorizont besitzen, um die gemeinte Sache verstehen zu können).

Interpretieren heißt am Text aktiv mitgestalten. Der Leser bleibt dabei auf keinen Fall passiv, da der Text, wenn auch aus der **Autor-Perspektive** verfasst, nur aus der **Leser-Perspektive** verstanden wird. Dadurch erfolgt eben eine Mitwirkung des jeweiligen Lesers an der Textproduktion. Diese Mitwirkung wird durch die individuelle Verfassung des Lesers bestimmt und determiniert, d.h. durch seine persönliche Situation (seine Ausbildung, Weltanschauung, nationale und kulturelle Zugehörigkeit u. d. g.) und die besonderen Zeitumstände (herrschende Moralprinzipien und Verhaltensnormen, politische Situation, soziale Umstände u. d. g.). Jede Interpretation basiert auf dieser Perspektivenverschiebung. Somit ist sie (laut Hans-Georg Gadamer) eine Frage-Antwort-Kommunikation zwischen dem Leser und dem Autor zu verstehen.

Doch wenn jede Interpretation die Interpretation eines Subjektes – des Lesers ist, ist sie keinesfalls eine subjektive, d.h. willkürliche, ungerechte Deutung. Um dies nicht zu werden, soll sie folgenden **Anforderungen** entsprechen:

- Es darf nur dasjenige aus dem Text herausgelesen werden, was – direkt oder indirekt – im Text steht.
- Jede Aussage der Interpretation bzw. Schlussfolgerung des Lesers muss durch den Text belegt werden.

1.4.2 Arbeitsweisen: textimmanent, textübergreifend

Bei der Interpretation eines Textes (vorwiegend eines literarischen) geht es um zwei gegensätzliche Verfahren bzw. Vorgehensweisen – um textimmanente und textübergreifende Interpretation.

Schon die Termini selbst deuten auf den Unterschied zwischen diesen zwei Verfahren. *Immanent* bedeutet vom Lateinischen (*immanentis*) `darin bleiben, anhaften`. Davon ausgehend sollte immanente Interpretation streng im Rahmen des Textes bleiben. Worum geht es hier?

Jeder literarische Text sollte als sprachliche Einheit betrachtet und als ein in sich geschlossenes Ganzes behandelt werden. Dies entspricht der allgemein üblichen Lese-Situation: Man liest normalerweise ein Buch, ohne vorher, als Vorbereitung zu der Biographie des Autors, der geschichtlichen oder literaturwissenschaftlichen Information zu greifen. Man versucht, das Werk aus sich selbst heraus zu verstehen.

Bei der textimmanenten Interpretation versucht man also mit der Frage nach dem **W a s** und dem **W i e** die Eigenart des Werkes zu erfassen, indem man sich nur auf die in ihm greifbaren Phänomene konzentriert, d.h. man orientiert sich ausschließlich am Erkenntnisobjekt selbst und fragt weder, unter welchen Bedingungen es entstand, an wen es sich richtet, noch, inwieweit es einer literarischen Tradition folgt usw. Ziel dieser Methode ist es, das „Wortkunstwerk“ als autonomes ästhetisches Gebilde zu erfassen.

Mit welchen Mitteln erzielt man dieses Ziel? Dazu dient die Analyse aller sprachlichen Phänomene, die sich in dem entsprechenden Text selbst finden.

Textimmanente Auslegung basiert auf hermeneutischen Grundprinzipien und Prämissen. Hermeneutik (griech. *hermeneuein* = „übersetzen“, „auslegen“, auf Hermes, den Götterboten, zurückgehend) ist die Kunst adäquater Interpretation zunächst der Bibel, später eines Schriftwerkes überhaupt und gilt inzwischen auch als die „wissenschaftliche Darstellung der Regeln und Hilfsmittel, die den vom Verfasser gemeinten Sinn erschließen“ (G.v. Wilpert, L 324, S.322, Stichwort

„Hermeneutik“), als Lehre von den Methoden und Verfahren der Auslegung literarischer Texte.

Textimmanente Betrachtungsweise bildet eigentlich die Basis jeder Interpretation.

Textübergreifend heißt wortwörtlich `über den Text hinaus greifen` und somit die Grenzen des Textes überschreiten.

Wenn es nun mithilfe ergänzender Schriften des Autors (z.B. Briefe, Tagebücher, anderer Werke) oder wissenschaftlicher Sekundärliteratur möglich, Zusatzinformationen über Bedingtheit und Wirkung des Textes zu erwerben, so kann das Verstehen neue Dimensionen gewinnen. Die Fragen, die der Deuter des Textes stellt, beziehen sich nicht nur auf den Inhalt des Textes selbst, sondern auf die „Umwelt“ des Textes, etwa:

- Was für ein Mensch ist der Autor? Wie ist seine Biographie?
- Welcher Weltansicht war/ist er?
- Was war Anlass zum Schreiben?
- In welcher persönlichen Situation verfasste er den Text?
- In welchem politischen / sozialen / kulturellen Umfeld lebt(e) er?
- Welche Stellung nimmt (nahm) er innerhalb der Gesellschaft ein?
- Welche Absicht verfolgt er mit dem Text?
- Steht der Text in Beziehung zu literarischen Vorbildern?
- Wie wirkte der Text auf zeitgenössische Leser und auf spätere Lesergenerationen?

Eine solche Betrachtungsweise berücksichtigt also auch die textexternen Gegebenheiten und betrachtet den Text als einen Faktor innerhalb des Kommunikationsgefüges.

Inwieweit können die textexternen Gegebenheiten bei der Deutung eines Textes helfen, kann man am folgenden Textabschnitt zeigen.

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 ungeheure Reise.“

(Franz Kafka. Der Aufbruch)

Franz Kafka (1883-1924) schrieb diesen Text in seiner Geburtsstadt Prag, in der er bis kurz vor seinem Tode wohnte. Jahrelang drängte es ihn, aus familiären, beruflichen und gesellschaftlichen Gründen seinen Lebenskreis zu verändern, ohne sich tatsächlich von der Stadt lösen zu können. Die Berücksichtigung dieser Information, die als biographisch-psychologische Komponente der Hintergrundkenntnisse verstanden werden kann, hilft den Sinn bzw. die Hauptidee des Textabschnittes besser zu erfassen.

Bei jeder Interpretation geht es um die Deutung bzw. Auslegung des Textinhalts, daher ist jede Inhaltswiedergabe auch eine Interpretation. Wissenschaftlich fundierte Interpretation unterscheidet sich von der freien Inhaltswiedergabe durch wissenschaftlich belegte Methoden und Verfahren. Eine der wesentlichen Methoden der Textinterpretation ist linguistische Textanalyse.

1.5 Textanalyse

1.5.1 Ziel der Textanalyse

Linguistische Textanalyse bedeutet die Analyse der sprachlichen Seite des Textes, d.h. aller sprachlichen Einheiten. Dabei geht man von der folgenden Regel aus: jeder sprachlichen Nuance entspricht eine inhaltliche Nuance und umgekehrt. **I n h a l t** und **F o r m** einer sprachlichen Äußerung bilden durch ihre Wechselwirkung eine unlösbare Einheit.

Das Ziel jeder Textanalyse ist, Antworten auf die beiden folgenden Fragen zu finden:

- Was wird im Text gesagt? (Inhalt)
- Wie kommt es zum Ausdruck? (Aufbau und sprachliche Gestaltung des Textes)

Die beiden Fragen können aber nur im Zusammenhang beantwortet werden, denn es gibt keinen Inhalt, der von der Form ablösbar ist, und keine Form ohne Inhalt: Sprachträger sind Träger von Bedeutungen, die ohne Träger nicht existieren.

Die absichtliche Trennung von Inhalt, Aufbau und Gestaltung ist somit eine künstliche Trennung, so zu sagen „ein wissenschaftliches Präparieren“ und darf nicht dazu verleiten, das Zusammenwirken der textbildenden Faktoren aus dem Auge zu verlieren.

Die Analyse besteht also nicht darin, Einzelergebnisse der Untersuchung zu addieren, sondern Einzelnes in seinem Beitrag für das Ganze zu untersuchen. In dieser Hinsicht spricht man von der stilistischen Leistung der Spracheinheiten, indem man unter dem Begriff Stil *die Art und Weise, in der eine Texteinheit ausgeformt wird*, versteht.

1.5.2 Arbeitsschritte der Textanalyse

A *Vorarbeitungsphase*

Zunächst sollte man einen Text auf sich einfach wirken lassen – als ästhetisches Kunstwerk, als Stimmungsträger oder auch als Gedankenreiz (ohne steuernde Reflexion). Dieser sogenannten Vorarbeitungsphase folgt

B *Die eigentliche Textanalyse*, die weitere Schritte umschließt:

- b₁** *Erkennen der Textart*, die sich anhand der folgenden Fragen erschließen lässt:
 - Um was für einen literarischen Text handelt es sich, welche literarische Gattung liegt vor? (z.B. Fabel, Sonett, Ballade, Hörspiel, Kurzerzählung, oder auch eine Mischform)

- In welcher Form liegt der Text vor? (z.B. vollständig, gekürzt, bearbeitet, übersetzt o.ä.)

b₂ *Vertiefendes Lesen:*

Da die Interpretation und die Textanalyse eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Text erfordert, ist es unerlässlich, den Text **mehrmals** zu lesen.

Dabei ist es durchaus wichtig, alle Sprachprobleme zu lösen und Sachfragen zu klären.

b₃ *Inhaltliche Seite des Textes betrachten*, indem man die folgenden Fragen beantwortet:

- Um welches zentrale Thema handelt es sich bei dem Text?
- Wie ist das Sujet / die Fabel des Textes? (den Text auf das „Gerippe“ reduzieren).

b₄ *Die Struktur des Textes bestimmen*,

das heißt sich einen Überblick über die Gesamtkomposition verschaffen, indem man auf die Fragen beantwortet:

- Wie ist der Text aufgebaut?
- In welche Teile lässt sich der Text gliedern?
- In welchem Verhältnis zueinander stehen die inhaltlichen Einheiten?

b₅ *Sprachliche Gestaltung des Textes erforschen*.

Dabei sind folgende drei Regeln zu beachten:

- Die Wahl bestimmter Wörter hat entscheidende Wirkung auf den Inhalt des Textes.
- Die Wahl bestimmter Wort- und Satzformen hat entscheidende Wirkung auf den Inhalt des Textes.
- Die Wahl bestimmter Lautverbindungen hat entscheidende Wirkung auf den Inhalt des Textes.

Diese Regeln bedingen die getrennte Analyse der *s e m a n t i s c h e n*, der *s y n t a k t i s c h e n* und der *p h o n e t i s c h e n* Seite des Textes. Das heißt, man analysiert

- den Wortgebrauch – den semantischen Befund;
- die Form und die Anordnung der Wörter / der Sätze – den syntaktischen Befund;
- lautliche Gegebenheiten – den phonetischen Befund.

Bei der Analyse jeder Seite des Textes können folgende Fragen zur Hilfe stehen:

- Welche sprachlichen Gestaltungsmittel werden eingesetzt?
- Welche Funktionen bzw. stilistische Wirkung haben sie?
- Wie prägt diese Wirkung den Inhalt / den Sinn des Textes?

1.5.3 Semantischer Befund

Hier wird unser Augenmerk nun auf die **Wortwahl** eines Textes gerichtet als ein textprägendes Stilmittel. Im „semantischen Blickfeld“ steht also die Beziehung zwischen den Sprachzeichen und dem, was sie bezeichnen. Es gibt zahlreiche Stilmittel dieser Art: *Metapher, Personifikation, Synästhesie, Vergleich (sachlicher o. bildlicher), Epitheton, Metonymie, Synekdoche, Periphrase, Ironie, Hyperbel, Litotes, Euphemismus* (Näheres siehe im Glossar).

Wichtig ist dabei (besonders bei fremdsprachlichen Texten) Folgendes zu beachten: Wenn die Wörter nicht in direkter Wortbedeutung gebraucht werden, so reicht zum Verstehen die Kenntnis ihrer lexikalischen Bedeutung nicht mehr aus, sondern man muss hinter die „Wortmaske“ schauen und die gemeinte Bedeutung im Zusammenhang mit anderen Wortbedeutungen und mehr – mit dem Vorher- und Nachhergesagten enthüllen. Die uneigentliche Redeweise ist nicht eindeutig. Der Reiz des deutenden Verstehens liegt in der aktiven Eigenleistung des Lesers. Damit wir jedoch nichts „hineinlesen“, müssen wir die Ergebnisse ständig am Text überprüfen.

Es darf nur dasjenige **aus** dem Text herausgelesen werden, was – direkt oder indirekt – **im** Text steht.

1.5.4 Praktische Aufgabe 1

Führen Sie die Analyse der folgenden zwei Textabschnitte durch, indem Sie die stilistische Leistung der einzelnen Wörter und Wendungen bestimmen und den Wortgebrauch im Zusammenhang mit dem ergebnen Inhalt bzw. Sinn des Textes erklären. Übersetzen Sie die Texte.

Die Textprobe 1 gehört der Gründerliteratur (um 1870) an. Stilideal dieser Literatur ist der Übermensch, die Schärfe der Kontraste und dementsprechend das „klassische Gepräge“ der Sprache.

Textprobe 1

Ein Gesicht vom reinsten römischen Schnitt, ein echtes Kameen Profil, nur die schlanke Nase verlief fast ohne jede Biegung, in griechischer Reinheit der Kontur. Die Stirn entzog sich nur, da die losgegangenen schwarzen Haare darüber herabfielen, aber die schöne, breite Wange sah ich und den etwas streng geschürzten Mund, nicht sehr rot gefärbt, aber jetzt, da er im Traume ein wenig lächelte und die ganz regelmäßigen Zähne sehen ließ, von einem fast schalkhaften Reiz. Dass ich auch das Ohr nicht vergesse, dessen zierlich und doch kräftig geformte Muschel wachsbleich aus den Haaren hervorsah. Die Gestalt war in einen granatroten Schlafrock gehüllt mit einer golddurchwirkten schwarzen Schnur gegürtet. Sie schien nicht sehr groß zu sein, vom herrlichsten Wuchs, soviel das dreiarmige Lämpchen verriet, das auf einem Stuhl mit zu Häupten stand ...

(P. Heyse. Die Hexe vom Korso)

Die Textprobe 2 beinhaltet die Frühlingswanderung eines Naturfreundes. Der Dichter identifiziert sich mit dem Wanderer. Die Gesamthaltung des Textes ist romantisch, das ist keine objektive, sondern eine subjektive Naturbeschreibung. Die Landschaft ist nicht in Einzelheiten ausgemalt, sondern nur in Umrissen festgehalten. Dieser Stil strömt Dynamik, Kraft, Fülle und Wärme aus. Durch das Pathos, das den Schilderungen des Erzählers innewohnt, wird auch seine Sprache auf ein höheres Niveau gehoben.

Veranschaulichen Sie das mit einer Sprachanalyse des Wortgutes: stellen Sie fest, worauf die Farbigkeit der Schilderung abgestimmt ist (Farbtöne). Analysieren Sie die Stilmittel für die Erzeugung der Lebendigkeit des Eindruckes (Personifikationen, Vergleiche, Metaphern). Bestimmen Sie auch die Hauptidee des Textes.

Textprobe 2

Indem er so auf dem Bergrücken auf beiden Seiten dahin wandelte, flutete der Nordost ihm immer voller entgegen – ohne Wind war ihm eine Landschaft eine steife, festgenagelte Wandtapete – und wühlte das feste Land zum flüssigen um. Die nahen Bäume schüttelten sich wie Tauben süß-schauernd in seinem Bade, aber in der Ferne standen die Wälder wie gerüstete Heere fest und ihre Gipfel wie Lanzen, – majestätisch schwammen durch das Blau der silbernen Inseln die Wolken, und auf der Erde schritten Schatten riesenhaft über Ströme und über Berge – im Tale blitzte die Rosana und rollte in den Eichenhain.

Er trat ins warme Tal hinab, die Weiden schäumten und ihr Same spielte in seiner Wolken-Flocke, eh' ihm die Erde befestigte – der Schwan dehnte wollüstig den langen Flügel, gepaarte Tauben ätzten sich vor Liebe, und überall lagen die Beete und Zweige voll heißer Mutterbrüste und Eier.

Wie ein herrlicher blauer Blumenstrauß schillerte in hohen Gräseln der Hals des ruhenden Pfaues. – Er trat unter die Eichen, die mit knotigen Armen den Himmel anfaßten und mit knotigen Wurzeln die Erde.

Die, Rosana sprach allein mit dem brausenden Wald und fraß schäumend an Felsenstücken und am morschen Ufer. Nacht und Abend und Tag verfolgten einander im mystischen Hain.

Er trat in den Fluss und ging mit ihm hinaus vor eine regewarme Ebene voll Dörfer und aus ihnen klang der Sonntag, und aus den Ährenfeldern fuhren Lerchen, und an den Bergen krochen Menschensteige hinauf, die Bäume regten sich als Lebendige, und die fernen Menschen schienen festzuwurzeln und wurden nur Schösslinge an der tiefen Rinde des ungeheuren Lebensbaumes.

(Jean Paul. Titan)

1.5.5 Syntaktischer Befund

Der deutsche Satzbau bietet eine Vielzahl von stilrelevanten Variationsmöglichkeiten, sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht.

Alle Varianten des Satzbaus können stilistisch relevant sein, den besonderen Stileigenheiten eines Autors, einer Zeit, eines Funktionalstils oder auch nur eines funktional geprägten Teiltextes entsprechen. Jeder Autor hat hier die verschiedensten Wahlmöglichkeiten für die Distribution der zu vermittelnden Informationen: Er kann vieles in einem Satz häufen oder auf mehrere Sätze verteilen. Modus, Genus verbi, Tempus sollen hier nicht nur als grammatische Sprachkategorien betrachtet werden, sondern als stil-und textprägende Mittel, die bei der Wiedergabe sowohl der inhaltlichen, als auch der emotionalen Textkomponente stark mitwirken.

Syntaktischer Befund eines Textes kann auch viele andere Sprachmittel einschließen, darunter Satzlänge, Satzarten (unter verschiedenen Aspekten betrachtet), Wortstellung u. a.m. (Näheres sieh im Anhang).

Inwieweit Modus zum Ausdruck der Hauptidee beitragen kann, zeigt der nächste Textausschnitt.

Im Nordwesten des Landes liegt zwischen waldigen Hügeln und kleinen stillen Seen das große Zisterzienserkloster Maulbronn. Weitläufig, fest und wohl erhalten stehen die schönen alten Bauten und wären ein verlockender Wohnsitz, denn sie sind prächtig, von innen und außen, und sind in den Jahrhunderten mit ihrer ruhig schönen, grünen Umgebung edel und innig zusammengewachsen. Wer das Kloster besuchen will, tritt durch ein malerisches, die hohe Mauer öffnendes Tor auf einen weiten und sehr stillen Platz. Ein Brunnen läuft dort, und es stehen alte ernste Bäume da und zu beiden Seiten alte steinerne und feste Häuser und im Hintergrunde die Stirnseite der Hauptkirche mit einer spät romanischen Vorhalle, Paradies genannt, von einer graziösen, entzückenden Schönheit ohnegleichen. Auf dem mächtigen Dach der Kirche reitet ein nadelspitzes, humoristisches Türmchen, von dem man nicht begreift, wie es eine Glocke tragen soll. Der unversehrte Kreuzgang, selber ein schönes Werk, enthält als Kleinod eine köstliche Brunnenkapelle; das Herrenrefektorium mit kräftig edlem Kreuzgewölbe, weiter Oratorium, Parlatorium, Laienrefektorium, Abtwohnung und zwei Kirchen schließen sich massig aneinander. Malerische Mauern, Erker, Tore, Gärtchen,

eine Mühle, Wohnhäuser umkränzen behaglich und heiter die wuchtigen alten Bauwerke. Der weite Vorplatz liegt still und leer und spielt im Schlaf mit den Schatten seiner Bäume; nur in der Stunde nach Mittag kommt ein flüchtiges Scheinleben über ihn. Dann tritt eine Schar junger Leute aus dem Kloster, verliert sich über die weite Fläche, bringt ein wenig Bewegung, Rufen, Gespräch und Gelächter mit, spielt etwa auch ein Ballspiel und verschwindet nach Ablauf der Stunde rasch und spurlos hinter den Mauern.

(Herman Hesse)

Beim ersten Lesen dieses Textausschnitts werden wir wohl kaum bei einer bestimmten **W o r t f o r m** aufhorchen. Man wird die dichterische Beschreibung eines besonders idyllischen Fleckchens Erde ohne Argwohn zur Kenntnis nehmen, bis man zu der Wortverbindung *ein flüchtiges Scheinleben* - angesichts einer *Schar junger Leute* kommt, wo man stutzen wird. Sollte man den Text vielleicht missverstanden haben? Ist der Ort etwa gar nicht so idyllisch, wie es scheint? Erneutes Lesen liefert im zweiten Satz die Antwort: Die Bauten *wären* eben nur *ein verlockender Wohnsitz*, sie sind es also tatsächlich nicht. Der Konjunktiv des Hilfsverbs, ist ein deutliches Signal dafür, dass die Idylle sich als Schein-Idylle entlarvt.

In wieweit die Wortstellung bzw. die Wortfolge für die inhaltliche Seite wichtig ist, kann man am folgenden Beispiel sehen.

„Das hätte ich nicht von dir gedacht!“

„Von dir hätte ich das nicht gedacht!“

An diesem Beispiel lässt sich ablesen, wie der Sinn eines Satzes durch seine Struktur festgelegt wird (hier durch Umstellung der Wörter: *Inversion*).

Zu den Mitteln der Wortstellung gehören auch rhetorische Figuren, solche wie Klimax, Antiklimax, Ellipse, Ausklammerung/ Absonderung bzw. Isolierung (Näheres sieh im Glossar).

W o r t v e r b i n d u n g spielt auch eine wichtige Rolle bei der Textgestaltung. Man unterscheidet zwei Arten der Wortverbindung im Satz: Polysyndeton und Asyndeton (Näheres sieh im Glossar).

1.5.6 Praktische Aufgabe 2

Textprobe 3

Stellen Sie fest, wie im nächsten Textausschnitt die Stimmungsuntermalung gestaltet ist und wie sie in den Ausdrucksmitteln sichtbar wird. Beachten Sie die Eindringlichkeit des Wortgehalts, die stoßhafte, ruckartige Satzbewegung, die schlichte Aneinanderreihung von Sätzen ohne Ordnung, nur Haupt-, Ausrufe- sowie Bruchsätze, die Dynamik des Gedankenablaufs, die in diesem Text stark herausgestellt wird. Stellen Sie fest, welche Art seelischer Bewegtheit (Emotion) der Dichter hier gestaltet hat. Übersetzen Sie den Text.

Während Johanna Steves Brief noch einmal las, hatte sie das Gefühl, nach einem zerstörerischen Nachtgewitter am klaren Morgen erwacht zu sein. Sie schrieb:

„Lieber Steve!

Ich bereue nichts. Das will ich Dir nur gleich sagen. Ich würde sicher unglücklich sein, wenn ich es nicht getan hätte. Lieber Steve, ich weiß erst jetzt, wie gut es ist, wenn man jemand hat, nach dem man sich sehnt. Und Du bist ja noch auf der Welt. Wenn es auch schwer ist. Du bist so weit. Und das andere. Aber Dein Brief? Hier ist jeder unglücklich. Nur ich nicht. Ich weiß nicht, was sein wird. Vielleicht ist uns das Schicksal gnädig. Ich will tapfer sein und alles aushalten. Ach, wenn Du da wärst und ich bei Dir einschlafen könnte. Ich habe alles gern an Dir, Steve. Wie Du blickst. Und ich lieb Dich. Vielleicht sollte ich Dir das alles nicht schreiben. Aber laß mich. Es hilft. Oh, Gott, und wenn ich Dich nie mehr wiedersehe? Ich schreibe lieber nicht weiter.

Johanna"

(L. Frank. Die Jünger Jesu)

Textprobe 4

Der nächste Textausschnitt ist eine Landschaftsschilderung, bei der wir es mit einer Nachahmung zu tun haben, die die Kunst der Impressionisten (Maler) in der Dichtung gefunden hat: Der Erzähler verrät eine feine seelische Reaktion

besonders auf akustische Eindrücke, die Absicht, seine Wahrnehmungen möglichst impressiv auszudrücken.

In dieser typisch impressionistischen Naturdarstellung wird ein der impressionistischen Farbflecktechnik analoges Verfahren benutzt. Der Verfasser vermeidet im impressiven Ausdruck jede schärfere Kontur.

Beweisen Sie diese Feststellung anhand der syntaktischen Analyse der Textprobe. Berücksichtigen Sie die Anwendung von Satzellipsen, das Absinken von den Satzgliedern (von fünf über vier, drei und zwei bis zu einem), die nachgestellten Ergänzungen und Attribute. Bestimmen Sie, welche Funktion in dieser Hinsicht dem Gebrauch der adjektivischen und adverbialen Bestimmung zukommt. Sagen Sie, was im Text vorherrschend ist, das Verb oder der Name und stellen Sie die Sprachmittel zusammen, die zur Ausmalung des Details beitragen.

Dort, weit am Horizont verschimmern die graugrünen, wogenden Felderflächen in den Mondglast. Die Sterne tropfen darüber hin. Unzählig! Unzählig! – Schwarz kraust sich die Waldung drüben die Berge hinan mit breiten, langen, mattsilbernen Lichtflecken drüber und silbernem Gekräusel. Und der Bach rauscht den Hang hinunter; rätselhaft, wie raunend. Verschwimmende ungewisse Töne. Wie Stimmengewirr. Bänglich – unruhig bleibt man stehen und lauscht, als könnte man Worte hören, irgendwelche Worte. Aber aus den dichten Gärten schluchzt eine Nachtigall, weithin, lang, süß. Beruhigend. Traulich. Lächeln des Sinnens überkommt einen.

Husch! Husch! — Eine Eule. Weich, samten über den mondlichten, staubigen Grasweg hin. Zwischen den Gärten kreischen Katzen. Von Zeit zu Zeit ein flinkes, zierliches, sich entfernendes Rascheln in den Zäunen hin, wie in Windungen. Blumen leuchten von den hellen Beeten her. Und hier stehen sie den Weg entlang; wild, in breiten bunten Flecken, regungslos ...

Weiß, schneeweiß die Kalkwände. Und der Turm, mit den schwarzen schmalen Luken. Das Glockengebälk. Die Glocken und die Balken silbern beleuchtet nach dem Monde zu, an der anderen Seite tiefschwarz. In dem einen Fenster fängt sich das Mondlicht. Es sieht aus, als wären drin, in dem kahlen

stillen Kirchenraum Lichter angezündet zu irgendeinem mystischen, gespenstischen Gottesdienst. Ein steiler Hang mit Kalkgeröll. Drüber... Gras und schwarze Lebensbäume und mondbeschienene Kreuze und weiße Leichensteine dazwischen ...

(J. Schlaf. In Dingsda)

1.5.7 Phonetischer Befund

In diesem Fall geht es um diejenigen Textgegebenheiten, die beim Lesen das „innere Ohr“ ansprechen, um die **Lautgestalt**. Diese Textcharakteristik äußert sich in Ton und Bewegung. Wenn es die Aufgabe der semantischen und syntaktischen Sprachgestalt ist, eine Aussage zu ermöglichen, so hat die Lautgestalt mehr unterstützende Funktion, vor allem in literarischen Texten. Der phonetische Befund lässt sich anhand der beiden Grundfragen bestimmen:

1 Welchen Beitrag leistet das **Klangbild**?

2 Wie werden **Akzente** gesetzt?

Die Lautgestalt eines Textes kristallisiert sich aus den akustischen Besonderheiten bzw. aus der akustischen Form. Als einzelne Mittel der Lautgestaltung können **Lautsymbolik** und **Lautmalerei** betrachtet werden (Näheres – sieh im Anhang). Der nächste Textausschnitt lässt die Wirkung der lautlichen Seite des Textes auf die inhaltliche gut beobachten.

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen

mir merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten, dann sehne ich mich oft und denke: Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! - Mein Freund! - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.

(Johann Wolfgang von Goethe)

Dieser berühmte Brief vom 10. Mai aus Goethes „Werther“ klingt wie eine harmonische Melodie. Dies liegt nicht allein daran, dass Wortwahl und formale sprachliche Gestalt den Ausdruck tiefer seelischer Ausgeglichenheit gewährleisten, hier schwingt zugleich eine Stimmung mit. Woher kommt sie? Sie steht nicht „zwischen den Zeilen“, was der Fall der impliziten Information ist; sie wird auch nicht beliebig vom Leser *hineingelesen*, weil sie *herausgehört* werden kann und zwar aus der Klangfarbe der Wörter.

Zum Stimmungsträger (analog dem Bedeutungsträger) wird hier die *Lautgebung*, sei es, wenn bestimmte Klangfarben den Inhalt der Worte vertiefen (wie z. B. die dunklen (geschlossenen) u- und ü-Laute im Satz: *Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet.*), sei es, wenn sie den Inhalt sogar sprachlich nachzubilden vermögen (wie z.B. *Wimmeln, hauchen*). Im ersten Fall geht es um die *Lautsymbolik*, im zweiten – um die *Lautmalerei* (Näheres siehe im Anhang).

Trotz dass es keine gesetzmäßige Zuordnung von Laut und Lautbedeutung gibt, ist es nicht zu überhören, dass Sprachklänge im individuellen Textzusammenhang ihre individuelle Wirkung haben. So können beispielsweise

inhaltliche Gegensätze durch einen Klangwechsel von hellen zu dunklen Vokalen (und umgekehrt) signalisiert werden, ohne dass jeder einzelne Vokal Träger einer festgelegten Bedeutung ist.

Daraus lässt sich schlussfolgern: Man sollte sich beim Lesen das Hinhören nicht entgehen lassen.

Der nächste Text – das Gedicht von Robert Gernhardt – offenbart noch ein Mittel der Lautgestaltung – Wortspiel.

Dorlamm meint

Dichter Dorlamm lässt nur äußerst selten andre Meinungen als seine gelten.

Meinung, sagt er, kommt nun mal von mein,
deine Meinung kann nicht meine sein.

Meine Meinung - ja, das lässt sich hören!
Deine Deinung könnte da nur stören.

Und ihr andern schweigt! Du meine Güte!
Eure Eurung steckt euch an die Hüte!

Lasst uns schweigen, Freunde! Senkt das Banner!
Dorlamm irrt. Doch formulieren kann er.

(Robert Gernhardt)

Was hier so leichtfüßig daherkommt, ist kunstvoll komponiert. Hierbei tut uns der Text den Gefallen, dass er gleich zwei der wichtigsten Stilmittel einsetzt: das Wortspiel und die Wiederholung. Unter einem **Wortspiel** versteht man das gezielte Spiel mit Buchstaben, bei dem der lautliche Gleichklang zweier Wörter keineswegs inhaltliche Entsprechungen bedingt, sondern gerade die Verbindung von zwei bedeutungsfernen Wörtern eine Pointe schafft.

In „Dorlamm meint“ geschieht dies bei den Wortverbindungen *meine Meinung, deine Deinung, eure Eurung*, die zentrale Kernstellen im Text bilden. Solche Pointierung wirkt wie ein akustischer Rotstift, der unterstreicht, was wichtig ist und die Idee bzw. den Hauptgedanken mit Humor zum Ausdruck bringt.

Das andere sprachliche Ausdrucksmittel - die **W i e d e r h o l u n g** – kann in mehreren Formen auftreten: als Wiederholung eines ganzen Satzes, Wortes oder als Wiederholung von Wortteilen. Wiederholung als stilistisches Ausdrucksmittel bezieht sich gleichzeitig auf alle drei Ebenen: die semantische, die syntaktische, die phonetische und stellt damit die Idee der Untrennbarkeit des Inhalts und der Form, der Semantik und der Grammatik. Man unterscheidet lexikalische Wiederholung und Wiederholung von syntaktischen bzw. morphologischen Einheiten, unter lexikalischer – wortwörtliche und variierte bzw. synonymische Wiederholung.

Lexikalische Wiederholung realisiert sich in einzelnen Figuren, die in der Sprachwissenschaft schon seit der Antikzeit bekannt sind. Darunter Anapher, Epipher, Anfangsreim, Endreim (Näheres sieh im Glossar).

Die Wiederholung kann einer Aussage auch folgenreiche Eindringlichkeit verleihen, was besonders oft in der Werbung vorkommt, die sich dieses Stilmittels intensiv bedient.

2 Der literarische Text. Gattungen. Arten. Besonderheiten

2.1 Gattungen der literarischen Texte

Bei der Textanalyse kommt es neben anderem darauf an, die Textart zu bestimmen, die spezifische Gestaltung der Typenmerkmale zu beschreiben. Das ist aber manchmal problematisch, weil in der heutigen Literaturwissenschaft und Stilistik unterschiedliche Auffassungen von den Wesensmerkmalen dieser oder jener Textart vertreten werden. Einig ist man jedoch darüber, dass **drei**

dichterische Gattungen zu unterscheiden sind: Lyrik, Epik und Dramatik.

Zu lyrischen Texten zählen z.B.: Lied, Ode, Sonett, Elegie, Ballade und andere Gedichtarten.

Als epische Texte werden angesehen: Roman, Kurzgeschichte, Novelle, Anekdote, Fabel und andere erzählende Texte.

Als dramatischer Text gilt jede Form eines **Theatertextes**.

Diese Typologie bedeutet nicht, dass irgendein literarischer Text auf ideale Weise – d.h. ohne jegliche Einschränkung – eine literarische Gattung oder Textart repräsentieren würde, sehr oft kommt es dazu, dass die Gattungsmerkmale sich überlappen, beim gleichzeitigen Dominieren einzelner Merkmale einer Gattung.

So ist für die Lyrik *die Unmittelbarkeit der Ich-Aussprache* im Gedicht typisch (Subjektivität). Für die Bühnendichtung – *die Unmittelbarkeit eines (fiktiven) Geschehens* (eine gewisse Objektivität). In den epischen Texten daher wird das Geschehen dem Leser nicht unmittelbar (unvermittelt) sondern *durch den Erzähler vermittelt*.

Dass sich die Gattungen nicht völlig gegenüberstehen, sondern manches miteinander gemein haben, erkennt man besonders deutlich an der Ballade. Die Ballade könnte man als erzählendes Gedicht mit durchaus dramatischen Momenten definieren.

2.2 Epische Texte. Hauptkategorien

Das Wort Epik ist griechischer Herkunft und bedeutet „Wort“, „Erzählung“, „Geschichte“. Epik umfasst alle Texte der erzählenden Literatur. Aus den drei literarischen Gattungen fallen in den Bereich der Epik mit Sicherheit die meisten Textsorten bzw. Textformen. Dazu gehören Romane (darunter Autobiografien, Kriminal- und Abenteuerromane u.a.m.), aber auch Kurzformen (Kurzgeschichten, Märchen, Novellen und der Schwank, die Fabel, die Anekdote u.a.m.). In dieser Liste können natürlich viele Genres und Untergattungen mehr aufgezählt werden,

doch wichtiger ist, einen epischen Text aufgrund bestimmter Merkmale und Eigenschaften zu charakterisieren.

2.2.1. Inhalt, Stoff, Thematik, Aufbau

Unter Inhalt versteht man das äußere Gerüst einer Geschichte, d.h. den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation.

Reduziert man den reinen Handlungsverlauf auf seine äußerste Knappheit, so erhält man die *Fabel* (das *Sujet*) eines Werkes (Terminus *Fabel* bezeichnet hier nicht die lehrhafte Tier- oder Pflanzengeschichte, sondern das bloße Schema der Handlung (ср. рус. – фábула)).

Fabel und Inhalt soll man nicht mit dem *Stoff* verwechseln. Als Stoff kann ein existierendes Faktum – ein Bericht, ein Erlebnis, ein Ereignis, auch eine andere Dichtung auftreten, – das, worauf der Autor zurückgreift, das ihn zu poetischer Gestaltung anregt, was er poetisch bearbeitet.

Die „kleinere stoffliche Einheit“ heißt *Motiv*. Mehrere Motive, zu einer Einheit verknüpft und konkretisiert, bilden den Stoff des Werkes.

Die Motive „die Frau zwischen zwei Männern“, „ein unglücklicher Liebhaber und Selbstmord“ verknüpfen sich z. B. zum „Werther“- Stoff. Gleiche Motive und gleicher Stoff können von verschiedenen Autoren verschieden bearbeitet und behandelt werden. Legende über Doktor Faust diente z.B. als Stoff für Goethes „Faust“ und für Thomas Manns „Doktor Faustus“.

Eine andere wichtige Kategorie ist das Thema des Textes. Die Frage nach dem *Thema* bedeutet die Problematik, die im Text als *eigentliches* Problem behandelt wird, zu dem der Autor sich äußert.

Neben dem Thema wird das literarische Werk traditionell auch durch die Idee charakterisiert. Die *Hauptidee* des Textes ist das Hauptsächliche, was – über den äußeren Gang der Handlung, über den Inhalt hinaus – in dem Text zum Ausdruck (meistens nicht direkt, sondern impliziert) kommt, das, was der Autor dem Leser mit seinem Werk sagen will.

2.2.2 Erzählform, Erzählverhalten, Erzählperspektive, Erzählhaltung

Eine erste (nur recht grobe) Differenzierung epischer Texte ist die nach ihrer Erzählform. Man unterscheidet zwei Hauptarten: die *Ic h - F o r m* (in Briefromanen, Memoiren, Tagebucherzählungen) und die *E r - F o r m*.

Bei der Ich-Form berichtet der Erzähler von sich selbst (das Ich ist sowohl erzählendes Medium als auch handelnde Person).

Bei der Er-Form erzählt der Erzähler nicht aus seinem Leben, sondern von anderen Personen.

Sowohl bei der Ich-Form als auch bei der Er-Form spricht man nicht vom Autor, sondern vom *E r z ä h l e r*. Eben die Kategorie des Erzählers bestimmt den *fiktionalen* Charakter des literarischen Textes. In einem literarischen Text teilt der Autor seine Gedanken und Erlebnisse nicht mittelbar mit, sondern er schafft sich eine eigene Welt, schafft sich einen Erzähler, der ganz andere Züge tragen kann als er selbst. Dabei kann sich der Erzähler verschiedenartig verhalten: distanziert bleiben, sich spürbar machen, sich einmischen oder auch sich mit einer der handelnden Personen identifizieren, in sie „hineingleiten“. Die erzählerische Besonderheiten dieser Art beschreibt man mit der Kategorie des *E r z ä h l v e r h a l t e n s*.

Man unterscheidet zwischen *a u k t o r i a l e m*,
n e u t r a l e m und
p e r s o n a l e m Erzählverhalten.

Ein auktorialer Erzähler

- weiß alles und ist folglich allwissend, weshalb dieses Erzählverhalten meistens mit olympischer Position des Erzählers (sieh unten unter *point of view*) zusammenhängt;
- kennt alle Details der Geschichte und über die Protagonisten und stellt deshalb Zusammenhänge, Rückblenden und Zukünftiges dar;
- kennt seine Protagonisten gänzlich, auch ihre Gefühle und Gedanken, was ihm ermöglicht, diese zu offenbaren beim deren Nennen und Beschreiben;

- wirkt in der Regel berichtend, was sich in seiner zeitlichen und räumlichen Distanz zum Geschehen äußert (epische Distanz) und seiner Rolle, Gott für die von ihm kreierte Welt zu sein, entspricht.

Beim auktorialen Erzählverhalten bringt sich der Erzähler selbst in Spiel und kommentierend, reflektierend, urteilend eingreift. Ein Beispiel für ein auktoriales Verhalten eines Er-Erzählers findet sich an folgender Stelle (ist markiert):

[...] ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, *versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, dass dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe.* – Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten [...].

(E. T. A. Hoffmann. Der goldene Topf)

Der Erzähler hat sich aus dem Erzählzusammenhang gelöst, was sich schon an folgenden Merkmalen zeigt: - Tempuswechsel (Präsens statt Präteritum),

- direkte Andere an den Leser,
- der Erzähler wendet sich vom Geschehen dem Leser zu.

Er handelt und denkt für sich selbst, er kommentiert die Ereignisse, äußert die Meinung und die Gedanken als eben die eigenen. Er ist immer anwesend und der Leser spürt diese Anwesenheit.

N e u t r a l nennt man das Erzählverhalten, wenn das epische Medium (der Erzähler) wie ein außenstehender Zuschauer berichtet und das Geschehen aus der Distanz des Beobachters vermittelt (begegnet man sowohl in der Er- als auch in der Ich-Erzählung). Der Erzähler berichtet aus dem Abstand der scheinbar unbeteiligten Objektivität, als ob er dem Leser einen Film zeigt, den er gedreht hat.

Das erste Hotel, in dem er um ein Zimmer fragte, wies ihn ab, weil er nur eine Aktentasche bei sich hatte; der Portier des zweiten Hotels, das in einer Nebengasse lag, führte ihn selber hinauf in das Zimmer. Während der Portier noch am Hinausgehen war, legte sich Bloch auf das Bett und schlief bald ein.

(Peter Handke. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)

Neutralem Erzählverhalten begegnet man auch in der Ich-Erzählung:

Da sprach sie mir von ihren Schülern. Wir gingen vom Marx-Engels-Platz zum Alex. Wir standen am Zeitungskiosk und ließen die Hunderte von Gesichtern an uns vorbeitreiben, wir kauften uns die letzten Osterglocken am Blumenstand. Vielleicht sind wir ein bisschen vom Frühling betrunken, sagte ich. Aber sie bestand darauf, nüchtern zu sein und zu wissen, was sie sagte.

(Christa Wolf. Nachdenken über Christa T.)

Das neutrale Erzählverhalten charakterisiert auch Passagen mit direkter Rede, z.B. wenn ein Dialog wiedergegeben wird:

„Gewiss ist es der Richtige. Das verstehst du nicht, Hertha. Jeder ist der Richtige. Natürlich muss er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen.“

„Gott, Effi, wie du nur sprichst. Sonst sprachst du doch ganz anders.“

„Ja, sonst.“

„Und bist du auch schon ganz glücklich?“

„Wenn man zwei Stunden verlobt ist, ist man immer ganz glücklich. Wenigstens denk ich es mir so.“

(Theodor Fontane. Effi Briest)

Das **p e r s o n a l e** Erzählverhalten findet man in den Passagen, in denen der Erzähler **hinter** die Figur zurücktritt bzw. sich in die Figur hineinschleicht und die Welt mit ihren Augen sieht, aus der Perspektive der handelnden Person berichtet, also ihren Blickwinkel, ihre Optik wählt. Das ist vor allem dann der Fall, wenn der Leser mit dem Inneren der Figur vertraut gemacht werden muss. Der Unterschied zwischen dem auktorialen und dem neutralen Erzählverhalten bei der Schilderung des Inneren der Figuren besteht darin, dass im ersten Fall der Erzähler

es benennt, beschreibt, darüber berichtet als von oben Zuschauender, daher im zweiten darstellt, schildert, „malt“, eben aus der Sicht der Figur selbst.

Die markierten Stellen im unten angeführten Textausschnitt deuten auf das personale Erzählverhalten hin:

*Er war allein. Er horchte und wartete. Es kam ihm auch vor, als **höre er ein Geräusch auf der Treppe; schwaches Knarren von bloßen Füßen oder von einer Katze. Er fühlte sich** unsagbar beklommen im Angesicht seines Schattens, der riesenhaft in die Decke wuchs. Auf einmal zuckte der Schatten zusammen, als ob er sich auf ihn stürzen wollte. **Ein Blitz in seinem Gehirn:** Vier Paar scharfe Augen in seinem Rücken, als er vorhin heraufging. Der Kopf des Kleinen in der Türspalte. Winken mit den Brauen. Gewisper auf der Treppe. Er sprang auf das Bett und aus dem Fenster in den Hof. Er fiel auf einen Haufen von Kohlköpfen. Er stampfte weiter, schlug eine Scheibe ein, obwohl es zwecklos war, der Riegel hätte weit rascher nachgegeben. Er schlug etwas nieder, was ihm in den Weg kam, sekundenlang später spürte er erst: eine Frau. [...] Er lief im Zickzack über den Platz in eine der Gassen, die plötzlich die Gasse war, in der er vor Jahren glücklich gelebt hatte. Und wie im Traum **erkannte er** ihre Steine und selbst den Vogelkäfig über der Schusterwerkstatt und hier die Tür in den Hof, durch die man in andere Höfe gelangt und von dort aus in das Waldwingsgäßchen. Wenn aber die Tür jetzt verschlossen ist, **dachte er**, dann ist alles fertig. Die Tür war verschlossen. Doch was besagte eine verschlossene Tür, da das ihm stemmen half, was ihm im Rücken saß. Das war ja alles nach alten ungültigen Kräften gemessen. Er lief durch die Höfe und schnaufte in einer Haustür und **horchte**; hier war noch alles still. Er schob den Riegel zurück. Er trat auf das Baldwingsgäßchen. **Er hörte** die Pfliffe, doch immer erst auf dem Antons Platz. Er lief wieder durch ein Gewirr von Gassen. **Jetzt war es auch wieder wie im Traum**, ein paar Stellen waren geblieben, ein paar waren ganz verändert. Da hing noch die Mutter Gottes über dem Tor, doch daneben brach die Gasse ab, da war ein fremder Platz, den er gar nicht kannte. Er lief über den fremden Platz in ein Gewimmel von Gassen, er kam in einen anderen Stadtteil. **Es roch** nach Erde und Gärten. Er kletterte über ein*

niedriges Gitter in einen Winkel aus Taxushecken. Er setzte sich hin und atmete, dann kroch er noch ein Stück weiter, dann blieb er liegen, weil seine Kraft plötzlich ausging.

(A. Seghers. Das siebte Kreuz)

Jedem Erzählverhalten entspricht oft ein bestimmter Standort des Erzählers, eine bestimmte Erzählperspektive, eine bestimmte Darbietungsweise.

Unter dem Standort des Erzählers oder dem *p o i n t o f v i e w*, versteht man sein räumliches Verhältnis zu Figuren und Vorgängen. Der Erzähler kann sie aus der Nähe beschreiben (*vom begrenzten Blick*), aber auch aus großer Entfernung (*olympische Position haben*). Im ersten Fall berichtet der Erzähler nur über die momentane Situation. Im zweiten kennt der Erzähler auch Vor- und Nachgeschichte (Vorausdeutung), verfügt über Allwissenheit und gibt es dem Leser zu wissen.

Mit dem Erzählverhalten ist sehr eng die Erzählperspektive verbunden. Man unterscheidet hier zwei Arten: die Innensicht (der Erzähler blickt in alle Figuren hinein, kennt ihre Gedanken und Gefühle) und andernfalls - die Außensicht des Erzählers. Bei der Innensicht nimmt der Erzähler die Perspektive einer Figur, bei der Außensicht bleibt außen stehen.

Weder auktoriales noch neutrales Erzählverhalten ist an die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive gebunden; verhält sich der Erzähler jedoch personal, so steht ihm grundsätzlich die Innensicht zur Verfügung. Sie kommt häufig schon in der Verwendung von *Worten der inneren Bewegung* zum Ausdruck. Wenn es im Anschluss an den oben zitierten Abschnitt aus „Dem siebten Kreuz“ heißt: *„sekundenlang später spürte er erst“*, *„Und wie im Traum erkannte er ihre Steine“*, so zeigt sich, dass der Narrator (der Erzähler) weiß, was im Innern von Georg vorgeht, schon an dem Gebrauch der Worte *„spürte“* und *„erkannte“*.

Die Art und Weise, wie die Erzählgeschichte dargeboten wird, beschreibt die Darbietungsweise. Als solche treten Kommentar, Bericht, Beschreibung, innerer Monolog, erlebte Rede.

Im engen Zusammenhang mit dem personalen Erzählverhalten und der Innensicht steht der innere Monolog als eine Art der Darbietungsweise. Der innere Monolog wird häufig mit Formulierungen wie „dachte er“ eingeleitet oder abgeschlossen und kann von ganz erheblichem Umfang sein. Kennzeichnend für den inneren Monolog sind die *Ich-Rede* und *Präsens* bzw. Perfekt als Redetempus (die Passagen vom inneren Monolog sind im Text markiert):

Und sieh da: plötzlich war es, als wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn die samte Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermesslich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte ... I c h w e r d e l e b e n ! Sagte Thomas Buddenbrook beinahe laut und fühlte, wie seine Brust dabei vor innerlichem Schluchzen zitterte. Dies ist es, dass ich leben werde! Es wird leben... und dass dies Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

(Thomas Mann. Buddenbrooks)

Es war geschehen, dass Franz Biberkopf aus seinem Bau gekrochen war. Der Mann, den sie durch das Spalier trieben, die runde, gedudelte Frau, der Einbruch, der grüne Heinrich liefen mit ihm. Wie aber eine Kneipe kam, noch vor der Ecke zum Platz, ging es los. Da fuhren seine Hände von selbst in die Tasche, und keine Flasche zum Füllen. Nichts. Keine Flasche. Verschwitzt. Oben gelassen. Wegen dem Mist. Wie der Radau war, bloß rin in den Mantel, runter und nich an die Flasche gedacht. Verflucht. Zurücktroddeln? Da ging es los in ihm: Nein ja, ja nein. Soviel Zucken, Hin und Her, Schimpfen, Drangeben, Schieben, na was denn, lass mich zufrieden, ich will doch rin, so was war seit einer Ewigkeit nicht in Franz. Geh ich rein, geh ich nicht rein, hab ich Durst, aber da genügt Selter, wenn du reingehst, willst du ja bloß saufen, Mensch, ja, ich hab so furchtbaren Durst, mächtigen, massiven Durst, Gott, möcht ich gern saufen, bleib doch lieber hier, geh nich rin in die Bude, sonst liegst du bald wieder auf der Nase, du, und dann hockst du wieder oben bei der Ollen. Und dann

war wieder da der grüne Heinrich und die beiden Zimmerleute, und schrumm, rechts um, nee, hier bleiben wir nich, vielleicht woanders, weitergegangen, weiter, laufen, immer laufen.

So ist Franz mit 1,55 Mark in der Tasche bis zum Alexanderplatz gelaufen, hat bloße Luft geschnappt und ist gerannt. Dann hat er sich gezwungen, und obwohl er einen Widerwillen hatte, hat er in einem Speiselokal gegessen, richtig gegessen, seit Wochen zum ersten Mal richtig. Kalbsragout mit Kartoffeln. Nachher war der Durst weniger, blieben 75 Pfennig, die er in der Hand rieb. Geh ich zu Lina, was soll mich die Lina, die mag ich nicht. Seine Zunge wurde stumpf und sauer, sein Hals brandig. Ich muss noch eine Selter hintergießen.

(A. Döblin. Berlin Alexanderplatz)

Für den modernen Roman ist auch *e r l e b t e R e d e* als Redeweise von großer Bedeutung. Die erlebte Rede ist zwar Er-Rede, doch der Erzähler berichtet nicht von seinem Standpunkt aus, sondern wählt die Optik der Figur. Nur aus dem Kontext oder aus stilistischen Eigentümlichkeiten geht hervor, dass es sich bei einer Passage um erlebte Rede handelt (d.h. es spricht die handelnde Person) und nicht um Erzählbericht.

Der nächste Textausschnitt enthält solche Passagen (sie sind markiert).

Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den anderen, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?), die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahr mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte (Widerwillen, warum Widerwillen), waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die anderen, tischlern, lackierten,

sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.

[...]Man riss das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den anderen auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die anderen, da vergeht alles, dann merkst du nichts; Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! [...].

(A. Döblin. Berlin Alexanderplatz)

In Bezug auf ihre äußere Gestalt gibt es keinen Unterschied zwischen erlebter Rede und Erzählbericht, denn beide stehen in der Er-Form und im Präteritum. In ihrem Wesen jedoch unterscheiden sich die beiden Darbietungsweisen erheblich. In den zitierten Passagen mit der erlebten Rede hat der Leser das Gefühl, dass der Narrator zwar nicht seine eigenen Eindrücke von der Umwelt, wohl aber die des Franz Biberkopf wiedergibt, d. h. dass hier die Gefühle der Hauptfigur geschildert werden. Diesen Eindruck vermittelt dem Leser nicht die grammatische Eigenart des Satzes, sondern der Kontext, der sein Verständnis, sein Leseerlebnis maßgeblich bestimmt.

Die Einstellung, die der Erzähler gegenüber dem Erzählten besitzt, realisiert sich in der **E r z ä h l h a l t u n g**. Wenn der Standort (der point of view) das räumliche Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten bezeichnet, so beschreibt die Kategorie der Erzählhaltung – sein inneres Verhältnis bzw. seine Einstellung. Die Erzählhaltung kann *neutral*, *bejahend (affirmativ)*, *ironisch* oder *kritisch* bzw. *selbstkritisch* sein.

Eine kritische, ironische, distanzierte Erzählhaltung kommt meistens in solchen Passagen zum Ausdruck, in denen der Erzähler kommentiert, reflektiert, also an Stellen, an denen ein auktoriales Erzählverhalten zu konstatieren ist.

Zusammenfassung

Erzählform: Ich-Form

Er-Form

Erzählverhalten: auktorial

neutral

personal

Erzählperspektive: Außensicht

Innensicht

Standort des Erzählers: olympische Position

(point of view) begrenzter Blick

Erzählhaltung: neutral

ironisch

kritisch

bejahend (affirmativ)

parodistisch

Darbietungsweisen: Kommentar

Bericht

Beschreibung

Innerer Monolog

Erlebte Rede

3 Praktischer Teil

3.1 Zum Wesen der Kurzgeschichte als epischer Textart

Die Kurzgeschichte spielt von allen epischen Kurzformen in der modernen Literatur eine weitaus bedeutende Rolle. In Deutschland entstand sie um 1920 im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Zeitschriften – und Magazineliteratur für den eiligen Leser in einer Massengesellschaft (statt Novelle und Erzählung, welche die Unterhaltungsjournale des gebildeten oder gehobenen Bürgertums gefüllt hatten).

Der Name „Kurzgeschichte“ ist eine Lehnübersetzung der amerikanischen Bezeichnung „short story“. Im Gegensatz zur amerikanischen short story (die als eine Geschichte von nicht mehr als 2000 bis 3000 Wörtern, also nur äußerlich

definiert ist) folgt die deutsche Kurzgeschichte bestimmten Strukturprinzipien.

Unter ihnen sind zu nennen:

Die Kurzgeschichte

- ist bewusst und streng komponiert;
- ist auf die Darstellung eines knappen Daseinsausschnitts konzentriert;
- verzichtet auf Vor- und Nachgeschichte;
- gestaltet konfliktgeladene Situation eines Einzelmenschen;
- hat einen offenen Schluss.

Der offene Schluss bedeutet weitaus nicht, dass die Erzählung keinen eigentlichen Schlussteil hat. Die Kurzgeschichte besitzt oft einen besonders pointierten Ausgang. Der Konflikt bzw. die Konflikte bestehen auch über das Handlungsende hinaus weiter und wenn sie innerhalb der Geschichte sogar gelöst werden, bleiben sie doch für den Leser existent (was z.B. bei W. Borchert oft der Fall ist).

3.2 Wolfgang Borchert. Nachts schlafen die Ratten doch

1) Lesen Sie die Kurzgeschichte von W. Borchert.

Nachts schlafen die Ratten doch

Das hohle Fenster in der vereinsamten Mauer gähnte blaurot voll früher Abendsonne. Staubgewölke flimmerte zwischen den steilgereckten Schornsteinresten. Die Schuttwüste döste.

Er hatte die Augen zu. Mit einmal wurde es noch dunkler. Er merkte, dass jemand gekommen war und nun vor ihm stand, dunkel, leise. Jetzt haben sie mich! dachte er. Aber als er ein bisschen blinzelte, sah er nur zwei etwas ärmlich behoste Beine. Die standen ziemlich krumm vor ihm, dass er zwischen ihnen hindurchsehen konnte. Er riskierte ein kleines Geblinzel an den Hosenbeinen hoch und erkannte einen älteren Mann. Der hatte ein Messer und einen Korb in der Hand. Und etwas Erde an den Fingerspitzen.

Du schläfst hier wohl was? fragte der Mann und sah von oben auf das Haargestrüpp herunter. Jürgen blinzelte zwischen den Beinen des Mannes hindurch in die Sonne und sagte: Nein, ich schlafe nicht. Ich muss hier aufpassen. Der Mann nickte: So, dafür hast du wohl den großen Stock da?

Ja, antwortete Jürgen mutig und hielt den Stock fest.

Worauf passt du denn auf?

Das kann ich nicht sagen. Er hielt die Hände fest um den Stock.

Wohl auf Geld, was? Der Mann setzte den Korb ab und wischte das Messer an seinem Hosenboden hin und her.

Nein, auf Geld überhaupt nicht, sagte Jürgen verächtlich. Auf ganz etwas anderes.

Na, was denn?

Ich kann es nicht sagen. Was anderes eben.

Na, denn nicht. Dann sage ich dir natürlich auch nicht, was ich hier im Korb habe. Der Mann stieß mit dem Fuß an den Korb und klappte das Messer zu.

Pah, kann mir denken, was in dem Korb ist, meine Jürgen geringschätzig, Kaninchenfutter.

Donnerwetter, ja! sagte der Mann verwundert, bist ja ein fixer Kerl. Wie alt bist du denn?

Neun.

Oha, denk mal an, neun also. Dann weißt du ja auch, wie viel drei mal neun sind, wie?

Klar, sagte Jürgen und um Zeit zu gewinnen, sagte er noch: Das ist ja ganz leicht. Und er sah durch die Beine des Mannes hindurch. Dreimal neun, nicht? fragte er noch mal, siebenundzwanzig. Das wusste ich gleich.

Stimmt, sagte der Mann, genau so viel Kaninchen habe ich.

Jürgen machte einen runden Mund: Siebenundzwanzig?

Du kannst sie sehen. Viele sind noch ganz jung. Willst du?

Ich kann doch nicht. Ich muss doch aufpassen, sagte Jürgen unsicher.

Immerzu? fragte der Mann, nachts auch?

Nachts auch. Immerzu. Immer. Jürgen sah an den krummen Beinen hoch. Seit Sonnabend schon, flüsterte er.

Aber gehst du denn gar nicht nach Hause? Du musst doch essen.

Jürgen hob einen Stein hoch. Da lag ein halbes Brot. Und eine Blechschachtel.

Du rauchst? fragte der Mann, hast du denn eine Pfeife?

Jürgen fasste seinen Stock fest an und sagte zaghaft: Ich drehe. Pfeife mag ich nicht.

Schade, der Mann bückte sich zu seinem Korb, die Kaninchen hättest du ruhig mal ansehen können. Vor allem die Jungen. Vielleicht hättest du dir eines ausgesucht. Aber du kannst hier ja nicht weg.

Nein, sagte Jürgen traurig, nein, nein.

Der Mann nahm den Korb und richtete sich auf. Na ja, wenn du hierbleiben musst - schade. Und er drehte sich um. Wenn du mich verrätst, sagte Jürgen da schnell, es ist wegen den Ratten.

Die krummen Beine kamen einen Schritt zurück: Wegen den Ratten?

Ja, die essen doch von Toten. Von Menschen. Da leben sie doch von.

Wer sagt das?

Unser Lehrer.

Und du passt nun auf die Ratten auf? fragte der Mann.

Auf die doch nicht! Und dann sagte er ganz leise: Mein Bruder, der liegt nämlich da unten. Da. Jürgen zeigte mit dem Stock auf die zusammengesackten Mauern. Unser Haus kriegte eine Bombe. Mit einmal war das Licht weg im Keller. Und er auch. Wir haben noch gerufen. Er war viel kleiner als ich. Erst vier. Er muss hier ja noch sein. Er ist doch viel kleiner als ich.

Der Mann sah von oben auf das Haargestrüpp. Aber dann sagte er plötzlich: Ja, hat euer Lehrer euch denn nicht gesagt, dass die Ratten nachts schlafen?

Nein, flüsterte Jürgen und sah mit einmal ganz müde aus, das hat er nicht gesagt.

Na, sagte der Mann, das ist aber ein Lehrer, wenn er das nicht mal weiß. Nachts schlafen die Ratten doch. Nachts kannst du ruhig nach Hause gehen. Nachts schlafen sie immer. Wenn es dunkel wird, schon.

Jürgen machte mit seinem Stock kleine Kuhlen in den Schutt.

Lauter kleine Betten sind das, dachte er, alles kleine Betten. Da sagte der Mann (und seine krummen Beine waren ganz unruhig dabei): Weißt du was? Jetzt füttere ich schnell meine Kaninchen und wenn es dunkel wird, hole ich dich ab. Vielleicht kann ich eins mitbringen. Ein kleines oder, was meinst du?

Jürgen machte kleine Kuhlen in den Schutt. Lauter kleiner Kaninchen. Weiße, graue, weißgraue. Ich weiß nicht, sagte er leise und sah auf die krummen Beine, wenn sie wirklich nachts schlafen.

Der Mann stieg über die Mauerreste weg auf die Straße. Natürlich, sagte er von da, euer Lehrer soll einpacken, wenn er das nicht mal weiß.

Da stand Jürgen auf und fragte: Wenn ich eins kriegen kann? Ein weißes vielleicht?

Ich will mal versuchen, rief der Mann schon im Weggehen, aber du musst hier solange warten. Ich gehe dann mit dir nach Hause, weißt du? Ich muss deinem Vater doch sagen, wie so ein Kaninchenstall gebaut wird. Denn das müsst ihr ja wissen.

Ja, rief Jürgen, ich warte. Ich muss ja noch aufpassen, bis es dunkel wird. Ich warte benimmt. Und er rief: Wir haben auch noch Bretter zu Hause. Kistenbretter, rief er.

Aber das hörte der Mann schon nicht mehr. Er lief mit seinen krummen Beinen auf die Sonne zu. Die war schon rot vom Abend und Jürgen konnte sehen, wie sie durch die Beine hindurchschien, so krumm waren sie. Und der Korb schwenkte aufgeregt hin und her. Kaninchenfutter war da drin. Grünes Kaninchenfutter, das war etwas grau vom Schutt.

2) Machen Sie eine sprachlich-literarische Analyse der Kurzgeschichte. Nehmen Sie die Vorbereitungsschritte zur Textanalyse der Novelle „Nachts

schlafen die Ratten doch“ im Anhang zur Hilfe und beachten Sie dabei folgende Hinweise:

- a) Geben Sie den Inhalt der Kurzgeschichte (ohne direkte Rede) wieder.
- b) Bestimmen Sie das Thema, die Fabel, die Motive und die Idee der Kurzgeschichte.
- c) Analysieren Sie die Geschichte vom Standpunkt der architektonischen und kompositionellen Gliederung aus.
- d) Analysieren Sie den ersten Absatz von der Seite der Lexik. Bestimmen Sie die Art der bildlichen Mittel und ihre stilistische Funktion im Text. Wie ist der emotionale Ton, den die Beschreibung des Handelsortes angibt?
- e) Charakterisieren Sie einzelne Textabschnitte nach dem Erzählverhalten, der Erzählperspektive und der Darbietungsweise (vergleichen Sie den ersten und den zweiten Absatz). Zu welchem Zweck gebraucht der Autor die erlebte Rede? Bestimmen Sie den stilistischen Wert dieser Darbietungsweise.
- f) Analysieren Sie das Sprachporträt der handelnden Personen mit Hilfe der folgenden Fragen und Aufgaben:
 - Finden Sie lexikalische und syntaktische Mittel, die den inneren Zustand des Jungen wiedergeben. Welche Sprachmittel zeigen die Wendung in der Psyche des Jungen?
 - Analysieren Sie die Redeweise des Mannes. Welche expressive Lexik enthalten seine Worte? Bestimmen Sie ihre stilistische Funktion? Beurteilen Sie das Verhalten des Mannes dem Jungen gegenüber.
- g) Analysieren Sie die stilistische Funktion der Wortverbindung „die krummen Beine“. Verfolgen Sie den Prozess der Symbolisierung dieser Wortverbindung. Deuten Sie das symbolische Bild im letzten Absatz der Geschichte.
- h) Warum ist die Novelle nach einer Replik des Mannes benannt? Warum wird diesem Satz einen besonderen Wert beigelegt?

3) Machen Sie eine literarische Übersetzung von zwei ersten und dem letzten Absatz.

3.3 Heinrich Böll. An der Brücke

1) Lesen Sie die Kurzgeschichte.

An der Brücke

Die haben mir meine Beine geflickt und haben mir einen Posten gegeben, wo ich sitzen kann: ich zähle die Leute, die über die neue Brücke gehen. Es macht ihnen ja Spaß, sich ihre Tüchtigkeit mit Zahlen zu belegen, sie berauschen sich an diesem sinnlosen Nichts aus ein paar Ziffern, und den ganzen Tag, den ganzen Tag geht mein stummer Mund wie ein Uhrwerk, indem ich Nummer auf Nummer häufe, um ihnen abends den Triumph einer Zahl zu schenken. Ihre Gesichter strahlen, wenn ich ihnen das Ergebnis meiner Schicht mitteile, je höher die Zahl, um so mehr strahlen sie, und sie haben Grund, sich befriedigt ins Bett zu legen, denn viele Tausende gehen täglich über ihre neue Brücke...

Aber ihre Statistik stimmt nicht. Es tut mir leid, aber sie stimmt nicht. Ich bin ein unzuverlässiger Mensch, obwohl ich es verstehe, den Eindruck von Biederkeit zu erwecken. Insgeheim macht es mir Freude, manchmal einen zu unterschlagen und dann wieder, wenn ich Mitleid empfinde, ihnen ein paar zu schenken. Ihr Glück liegt in meiner Hand. Wenn ich wütend bin, wenn ich nichts zu rauchen habe, gebe ich nur den Durchschnitt an, manchmal unter dem Durchschnitt, und wenn mein Herz aufschlägt, wenn ich froh bin, lasse ich meine Großzügigkeit in einer fünfstelligen Zahl verströmen. Sie sind ja so glücklich! Sie reißen mir förmlich das Ergebnis jedesmal aus der Hand und ihre Augen leuchten auf, und sie klopfen mir auf die Schulter. Sie ahnen ja nichts! Und dann fangen sie an zu multiplizieren, zu dividieren, zu prozentualisieren, ich weiß nicht was. Sie rechnen aus, wie viel heute jede Minute über die Brücke gehen und wie viel in zehn Jahren über die Brücke gegangen sein werden. Sie lieben das zweite Futur, das zweite Futur ist ihre Spezialität – und doch, es tut mir leid, dass alles nicht stimmt...

Wenn meine kleine Geliebte über die Brücke kommt – und sie kommt zweimal am Tage –, dann bleibt mein Herz einfach stehen. Das unermüdliche Ticken meines Herzens setzt einfach aus, bis sie in die Allee eingebogen und verschwunden ist. Und alle, die in dieser Zeit passieren, verschweige ich ihnen. Diese zwei Minuten gehören mir, mir ganz allein, und ich lasse sie mir nicht nehmen. Und auch wenn sie abends wieder zurückkommt aus ihrer Eisdiele, wenn sie auf der anderen Seite des Gesteigen meinen stummen Mund passiert, der zählen, zählen muss, dann setzt mein Herz wieder aus, und ich fange erst wieder an zu zählen, wenn sie nicht mehr zu sehen ist. Und alle, die das Glück haben, in diesen Minuten vor meinen blinden Augen, zu defilieren, gehen nicht in die Ewigkeit der Statistik ein: Schattenmänner und Schattenfrauen, nichtige Wesen, die im zweiten Futur der Statistik nicht mitmarschieren werden..

Es ist klar, dass ich sie liebe. Aber sie weiß nichts davon, und ich möchte auch nicht, dass sie es erfährt. Sie soll nicht ahnen, auf welche ungeheure Weise sie alle Berechnungen über den Haufen wirft, und ahnungslos und unschuldig soll sie mit ihren langen braunen Haaren und den zarten Füßen in ihre Eisdiele marschieren, und sie soll viel Trinkgeld bekommen. Ich liebe sie. Es ist ganz klar, dass ich sie liebe.

Neulich haben sie mich kontrolliert. Der Kumpel, der auf der anderen Seite sitzt und die Autos zählen muss, hat mich früh genug gewarnt, und ich habe höllisch aufgepasst. Ich habe gezählt wie verrückt, ein Kilometerzähler kann nicht besser zählen. Der Oberstatistiker selbst hat sich drüben auf die andere Seite gestellt und hat später das Ergebnis einer Stunde mit meinem Stundenplan verglichen. Ich hatte nur einen weniger als er. Meine kleine Geliebte war vorbeigekommen, und niemals im Leben werde ich dieses hübsche Kind ins zweite Futur transponieren lassen, diese meine kleine Geliebte soll nicht multipliziert und dividiert und in ein prozentuales Nichts verwandelt werden. Mein Herz hat mir geblutet, dass ich zählen musste, ohne ihr nachsehen zu können, und dem Kumpel drüben, der die Autos zählen muss, bin ich sehr dankbar gewesen. Es ging ja glatt um meine Existenz. Der Oberstatistiker hat mir auf die Schulter geklopft und hat

gesagt, dass ich gut bin, zuverlässig und treu. «Eins in der Stunde erzählt», hat er gesagt «macht nicht viel. Wir zählen sowieso einen gewissen prozentualen Verschleiß hinzu.

Ich werde beantragen, dass sie zu den Pferdewagen versetzt werden». Pferdewagen ist natürlich die Masche. Pferdewagen ist ein Lenz wie nie zuvor. Pferdewagen gibt es höchstens fünfundzwanzig am Tage, und alle halbe Stunde einmal in seinem Gehirn die nächste Nummer fallen zu lassen, das ist ein Lenz! Pferdewagen wäre herrlich. Zwischen vier und acht dürfen überhaupt keine Pferdewagen über die Brücke, und ich könnte Spazierengehen oder in die Eisdielen, könnte sie mir lange anschauen oder, sie vielleicht ein Stück nach Hause bringen, meine kleine ungezählte Geliebte...

2) Geben Sie Ihre eigene stilistische Analyse dieser Kurzgeschichte (Sie können beispielhafte Analyse der Kurzgeschichte „An der Brücke“ zur Hilfe nehmen – sieh im Anhang). Beachten Sie dabei folgende Hinweise:

- a) Formulieren Sie das Thema der Erzählung.
- b) Bestimmen Sie das Sujet (die Fabel).
- c) Charakterisieren Sie die Erzählung nach der Erzählform, nach dem Erzählverhalten und point of view. Erläutern Sie Ihre Meinung.
- d) Sprechen Sie über die Rolle des Ich-Erzählers im Text. Charakterisieren Sie den Haupthelden, seine Vergangenheit und seine Gegenwart.
- e) Charakterisieren Sie die anderen handelnden Personen. In welcher Beziehung steht der Hauptheld zu ihnen. Was bildet in diesem Sinne die inhaltliche Struktur der Erzählung?
- f) Wie kommt die Gegenüberstellung des Haupthelden den anderen zum Ausdruck? Welche Elemente der Antithese fungieren im Text?
- g) Bestimmen Sie die Erzählhaltung (die Haltung des Erzählers zu dem Erzählten).
- h) Wie wird der ironische Stil der Darstellung erzielt? Welche Stilmittel der Ironie tragen dazu bei?
- i) Analysieren Sie die Rolle der Wiederholungen im Text.

- j) Durch welche Modalität ist der letzte Absatz gekennzeichnet? Wie sind deren Ausdrucksformen?
- k) Was können Sie über den Schluss der Erzählung sagen? In wieweit verändert sich die Erzählhaltung und damit die ganze Stimmung?
- l) Analysieren Sie die Syntax der Sätze in jedem Absatz. Welche Rolle spielt der erste Satz jedes Absatzes?
- 3) Machen Sie eine literarische Übersetzung von zwei ersten Absätzen.

3.4 Textimmanente Interpretation: Dimensionen. Ziele. Verfahren

Jede Interpretation folgt besonderen Fragerichtungen, zielt auf ein bestimmtes Textverständnis. Die Aspekte, unter denen Texte analysiert werden, betreffen das „Was“ und das „Wie“ des literarischen Produktes. ‚Inhalt‘ und ‚Fabel‘, ‚Thematik‘ und ‚Problematik‘ sind Begriffe, mit deren Hilfe man zu erfassen sucht, was in einem Text steht. Stil- und Formanalyse gilt dem „Wie“ der Gestaltung. Mit der Frage nach dem *Was* und dem *Wie* versucht man die Eigenart eines Textes zu erschließen, indem man sich auf die in ihm greifbaren Phänomene konzentriert, d.h. man orientiert sich ausschließlich *am Erkenntnisobjekt* selbst und fragt weder, *unter welchen Bedingungen es entstand*, noch, *an wen es sich richtet*, noch, *wieweit es einer literarischen Tradition folgt* usw. Diese Art der Auslegung bezeichnet man als **t e x t i m m a n e n t e I n t e r p r e t a t i o n**.

Ziel dieser Methode ist es, das „Wortkunstwerk“ als autonomes ästhetisches Gebilde zu betrachten. Mittel dazu ist eine Analyse aller Phänomene, die sich selbst in dem entsprechenden Text finden (textimmanent – im Text selbst enthalten).

Wie jeder Methode, so liegt auch der textimmanenten Interpretation ein bestimmter Literaturbegriff zugrunde. Die logische Konsequenz aus der Konzentration auf die im Text selbst auftauchenden Phänomene ist die Isolierung des Textes: Er wird nicht als primär historisches oder gesellschaftliches Produkt verstanden, sondern als ein letztlich autonomes Gebilde,

zu dessen Erfassung daher außertextliche Gesichtspunkte nur wenig beizutragen vermögen.

Textimmanente Betrachtung im Allgemeinen bezieht sich hauptsächlich auf literarische Texte, also „Dichtungen“ und schließt nicht-fiktionale Texte aus. Denn die gesamte Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur, die Werbungs- und Gebrauchsliteratur z.B. umschließt zweck- und leserorientierte Texte, die daher immanent nicht aufzuschlüsseln sind.

Die oft zitierte Formel „dass wir begreifen, was uns ergreift“ beschreibt den Erkenntnisvorgang und zugleich die hermeneutische Position textimmanenter Auslegung (Hermeneutik – siehe im Glossar).

Der Erkenntnisvorgang vollzieht sich in Form einer Kreisbewegung, die man als hermeneutischen Zirkel bezeichnet. Er stellt sich als ein Hin und Her zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt bzw. zwischen dem „Ganzen“ und dem „Einzelnen“ dar, das zu einem (im Idealfall) vollständigen Verständnis führt.

Richtet man das Augenmerk auf das Verhältnis zwischen dem Textganzen und dem Textdetail, so zeigt sich Folgendes: Die Einzelzüge erfüllen ihre Funktion als Mittel, das Textganze, den „Sinn“ zu konstituieren. Das bedeutet, dass das Ganze Grund und Maßstab dafür ist, dass einzelne Textdetails überhaupt eine Bedeutung haben. Andererseits ergibt sich aber auch das Ganze erst aus dem Zusammenspiel der einzelnen Merkmale, beide setzen sich also wechselseitig voraus. Eben darin besteht also die zirkulare Struktur des Verstehens als Prozesses: das eine bedingt das andere, das andere das eine. Ein solcher Zirkel stellt übrigens nicht nur für die textimmanente Interpretation, sondern auch für jede andere im geistwissenschaftlichen Bereich die entscheidende Erkenntnisstruktur dar.

Was die Methode der textimmanenten Interpretation auszeichnet, das ist vor allem die Orientierung am poetischen Wort. Das Kunstwerk tritt als solches, d. h. in seiner Autonomie in den Vordergrund. Zum Ausgangspunkt der Analyse wird in diesem Fall der ursprüngliche Bezug des Lesers zum Kunstwerk genommen; die

Analyse konzentriert sich auf Thematik und Form eines Textes sucht die Vermittlung beider Momente zu erhellen.

Emil Staiger hat dieses Verfahren in der Einleitung zu seinem erst mal 1939 erschienenen Buch „Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters“ begründet und erfordert. Aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde textimmanente Interpretation zu anerkannter literaturwissenschaftlicher Methode.

Die Kurzgeschichte von Herbert Eisenreich „Am Ziel“ bietet sich als Objekt der textimmanenten Interpretation als besonders geeignet an, da Herbert Eisenreich in Russland nicht weit bekannt ist, was im Allgemeinen die Vorkenntnisse über den Autor, die Zeit usw. ausschließt.

1) Lesen Sie die Kurzgeschichte von Herbert Eisenreich „Am Ziel“.

Am Ziel

Das also war der Abend zuvor, der Abend vor der Nacht zu dem Tag, der ihm den Triumph bringen sollte! Nun war es so weit, kein Zweifel! Seit Tagen schon hatte sich Doktor Stiasny, ohne dass Gründe zu erfahren gewesen wären, in den Büros der Firma nicht mehr blicken lassen, und an diesem Nachmittag hatte ein Schreiben der Direktion ihn, den „S. g. Herrn Hans Leisiger, Oberinspektor der Vereinigte Zuckerfabriken A.G.“, für den nächsten Vormittag um halb neun Uhr in den kleinen Konferenzsaal gebeten: man habe ihm eine für ihn höchst bedeutsame Eröffnung zu machen.

Ja, dachte Leisiger, in den kleinen Konferenzsaal! Holzgetäfelt, dunkler Parkettboden ohne Teppich, ein Eichentisch und acht geschnitzte Armsessel, ein bauchiger Kachelofen in der Ecke, ein Gemälde der größten, der Ingelhofer Fabrik zwischen zwei Hirschgeweihen an der Längsseite gegenüber den beiden Fenstern mit den handgewebten Vorhängen; und unsichtbar in dem Raume sich wölkend der Rauch von Zigarren, vermischt mit Spuren von Gerüchen, die seltsamerweise an erdige Schuhe und an schweißfeuchtes Pferdeleder denken ließen. Dahin hatte man ihn auch geladen, als er Inspektor in der Ingelhofer Fabrik wurde, und wenig später wiederum, als er aufrückte in den Rang eines Oberinspektors und hierher zurückversetzt wurde, in die Zentrale. Und so lud man ihn auch diesmal in den

kleinen Konferenzsaal - und er wusste, warum! Seit er, vor nunmehr zehn Jahren, in die Firma gekommen war, hatte er nie sein hochgestecktes Ziel aus dem wie anvisierend halb zugekniffenen Auge gelassen, das Ziel, Prokurist und damit Geschäftsführer zu werden - oder, mit einer Deutlichkeit gesagt, die jetzt, am Vorabend seines Triumphes, endlich wohl erstattet sein musste: den Platz einzunehmen, den der Doktor Stiasny innehatte. Und nun war es so weit, nur noch dieser Abend und diese eine Nacht trennten ihn von der festgesetzten Stunde des Tages, der ihn triumphieren sehen sollte, triumphieren nicht mehr bloß über diesen armseligen, über diesen blaß-zerbrechlichen teetassenhäutigen Doktor Stiasny, sondern viel mehr über die Mühsal seines bisherigen Lebens vom zweiundvierzigsten bis zum eben vollendeten zweiundfünfzigsten Lebensjahr; denn seit er eingetreten war in die Firma, hatte er hingearbeitet auf diesen Tag des Triumphes, nicht nur seine vorgeschriebenen acht Stunden täglich und die Überstunden während der Rübenkampagne dazu, o nein! Sondern dreimal acht Stunden eines jeden Tages zehn Jahre lang hatte er dafür gelebt: dafür nicht nur gearbeitet, sondern dafür auch geschlafen, gegessen, sich rasiert, sich (wenn auch immer nur flüchtig) mit Frauen eingelassen, gelesen, Besuche gemacht und empfangen, geraucht, sich geschnäuzt, Medizinen geschluckt, Luft eingeatmet und ausgeatmet... gelebt nur für diesen einen Tag, für dieses eine Ziel; mit eiskalter Sachlichkeit, von sich selber kontrolliert bis in die Reflexe der Augenlider und bis in die Träume hinab, so hatte er darauf zugelebt, worüber er allmählich die angestrebten Vorteile, als da sind die finanzielle Besserstellung, das erhöhte Ansehen, die vermehrte Macht, vergessen hatte (genau wie jener Obmann der Rübenbauern in Neustadt, der damals, als durch den großen Streik in der Eisenindustrie auch die Bahn aus den Gleisen kam und die Waggon nicht mehr pünktlich bereitstellen konnte, der damals also partout die von den Bauern der Gemeinde herangefahrenen Rüben einmieten wollte, was ihm, da dies auf seinem Grund und Boden hätte geschehen müssen, eine kleine Summe Geldes eingebracht hätte, und der, um es gegen Leisiger durchzusetzen, was ihm endlich dann aber doch nicht gelang, die doppelte Summe in Gesprächen mit der Direktion

vertelephonierte, bis dann doch die Waggons noch kamen und in pausenloser Tag- und Nachtarbeit beladen wurden; aber daran, und wie bis zur Siedehitze jener Bauer ihn damals geärgert hatte, daran dachte Leisiger schon längst nicht mehr). Er dachte nur an den Triumph seiner Diplomatie. Seit er in der Firma war, hatte er mit allem, was er tat, gar nichts anderes getan, als den Ruf, das Ansehen, die Position des Doktor Stiasny -, „seines Vorgängers“, dachte er fiebrig-trunken - unterhöhlt, untergraben, unterminiert, und mit welch lautlosen Spatenstichen, mit welch diffiziler Wühlarbeit, mit welcher Spannung zwischen äußerer Nonchalance und innerer Vibration: gleichwie ein lebenslänglich Gefangener just unter den Ohren seiner hellhörigen Bewacher sich mit den bloßen Fingernägeln einen Gang in die Freiheit kratzt! Auf vielfach verschlungenen Umwegen, geschleust durch alle Kanäle von Sympathien und Antipathien innerhalb der Belegschaft, hatte er die Direktion in Kenntnis gesetzt von jedem Missgeschick, von jeder Nachlässigkeit, von jeder auch nur mikroskopisch kleinen Abweichung, von jeder wirklichen oder scheinbaren Verfehlung des Doktor Stiasny; hatte zahllose Mittelsmänner, von den Boten bis zum Oberbuchhalter, für den Transport dieser Nachrichten und Gerüchte eingespannt so unmerklich, dass keiner sich als sein Werkzeug fühlen konnte. Und hatte anderseits in den Sitzungen ausdrücklich für Stiasny plädiert; natürlich nicht etwa, indem er offenbare Verfehlungen oder Unregelmäßigkeiten Stiasnys bestritt, sondern so, dass er sie entweder bagatellisierte oder dass er im Charakter des Prokuristen oder in der jeweiligen geschäftlichen Situation entschuldigende Gründe suchte, immer aber so fadenscheinig argumentierend, dass die Entkräftung der Argumente gar nicht ausbleiben konnte.

Und nun war es so weit, nun stand er am Ziel! Mit zitternden Fingern die erloschene Zigarette aus dem Mundwinkel klaubend, wandte er sich von dem Fenster, aus dem er in die föhnig-vielfarbige Abenddämmerung gestarrt hatte, zurück in das dunkelnde Zimmer. Nun, dachte er, würde es auch notwendig werden, eine größere Wohnung zu mieten; hier, in Untermiete, wohnte er viel zu provisorisch, gleichsam seit Jahren nur auf Abruf. Und nun war es so weit! Dieser eine Abend und die Nacht nur noch trennten ihn, nach zehn randvoll mit Energie

erfüllten Jahren, von dem Moment des Triumphes! Und da spürte er plötzlich die Stille und die Leere dieses Abends, in den er aus der Höhe seiner Anspannung unvorbereitet hineingestürzt war, eine Stille und Leere, die auch schon den morgigen Tag mit dem großen Ereignis, wie um es ihm vorzuenthalten, in sich aufsaugte, nichts ihm belassend als die Last all der Jahre, die er auf den morgigen Tag zugelebt hatte; spürte plötzlich, indes die kurze Spanne Zeit bis zum nächsten Vormittag ihm ins Endlose zu entgleiten schien, die summierte Last dieser Jahre überschwer auf seinen Schultern, spürte sie einsinken in die Brust und Jahresringe der Angst um sein Herz legen, spürte sie sein inneres Wesen zerdrücken, zerquetschen, zermalmen, es beseitigen, indem sein mächtiger Leib noch aufrecht stand, aber schon mit einem ungekannten Gefühl der Haltlosigkeit darin: grad als stünde, wo eben er selber noch gestanden, nur seine Haut noch da, zwar noch der Gewohnheit gehorchend, aber alsbald zusammensackend und liegenbleibend als ein erbärmliches Häuflein, so wie man sich vorstellt, dass die Kleider eines Ertrunkenen noch tagelang an dem Strande liegenbleiben, von dem aus er sich zu weit, als dass eine Rückkehr noch möglich gewesen wäre, aufs offene Meer hinausgewagt hat. Und so, so fand ihn am nächsten Morgen seine Haushälterin liegen, ein kleines Häuflein wie die Kleider eines Ertrunkenen am Strand.

Um etwa die gleiche Zeit geschah das, als die Herren in dem kleinen Konferenzsaal bereits an die zehn Minuten gewartet hatten, der Minister a. D. Dr. h. c., klein, ausgetrocknet, zigarrenrauchend, Bauernbündler und jetzt Generaldirektor, und der kommerzielle Direktor, Statur eines Fußballspielers, Nichtraucher, Gesicht wie eine Uhr, und der technische Direktor, ein breithüftiger, wie von dauerndem Sitzen geformter Mann, Zigarrenraucher auch er, und als sie haargenau zehn Minuten gewartet hatten, sagte der kommerzielle Direktor: „Scheint, er hat den Braten gerochen!“ Der technische Direktor wälzte seine Zigarre zwischen den Lippen, er mochte den kommerziellen Direktor nicht leiden, weil der immer auch in den Fabriken herumschnüffelte, und er dachte, dass Leisiger eben doch ein Dummkopf war, wenn er glaubte, der erste und einzige zu sein, der auf solche Weise sich emporzuschrauben gedachte; er hätte wissen

müssen, dass diese Methode bekannt ist; und dass man durch nichts sich so verdächtig macht wie durch ein Verhalten, das sich zusammensetzt aus Objektivität und Kollegialität! Doch weil ihm ein passendes Wort dafür nicht einfiel, dachte er mit einer plötzlichen Wendung, als ließe sein Denken sich schalten wie eine seiner Maschinen, an andere Dinge. „Der Stiasny ist doch“, ließ sich nun der Minister a. D. hinter einer Rauchwolke vernehmen, „der Stiasny ist doch wirklich ein zuverlässiger Mann?“ Die beiden Direktoren nickten. „Ein Starrkopf“, sagte dann der kommerzielle Direktor, „und immer gleich mit irgend einer vertrackten Theorie bei der Hand, die er in der schlaflosen Nacht vorher erfunden hat. Aber wenn man ihm - in aller Freundschaft, versteht sich! - das Messer an die Brust setzt, dann ist er tüchtig für zwei!“ Hinter seinem Rauchsleier nickte der Minister a. D., murmelte dann etwas von einer Gehaltserhöhung für Stiasny, und der technische Direktor dachte, dass sich durch das Fernbleiben Leisigers alles auf die bequemste Weise geregelt habe. Und dann diskutierten sie, was an diesem Tage sonst noch zur Debatte stand.

2) Geben Sie sprachlich-literarische Analyse der Kurzgeschichte. Nehmen Sie „Vorbereitungsschritte zur Textanalyse“ im Anhang zur Hilfe und beachten Sie dabei folgende Hinweise:

- a) Nennen Sie die kennzeichnenden Merkmale der Kurzerzählung als der Art der epischen Texte.
- b) Bestimmen Sie das Thema und das Sujet (die Fabel) der Kurzerzählung.
- c) Charakterisieren Sie die Kurzerzählung nach der Erzählform, dem Erzählverhalten und dementsprechend der Darbietungsweise. In welche zwei Teile lässt sich der Text unter diesem Aspekt gliedern? Wodurch ist der Perspektivenwechsel und dabei auch der Wechsel des Erzählverhaltens (Z. 102) bedingt?
- d) Welche Merkmale der erlebten Rede und des inneren Monologs enthält der Text (der erste Teil)? Durch welche syntaktischen Mittel wird im Text der Effekt des unkontrollierten Gedankenflusses und drängender Gedankenballungen erreicht?

- e) Analysieren Sie den Anfang der Erzählung. Worauf deutet, ihrer Meinung nach, die Modalform des Prädikats im ersten Satz (“den Triumph bringen *sollte*”)?
- f) Welche Rolle vom kompositionellen Standpunkt aus spielt der 1. Absatz?
- g) Welche syntaktischen Mittel dienen zum Ausdruck der Aufregung der Hauptperson? Analysieren Sie diese Sätze. Welche lexikalischen Mittel explizieren auch diesen Zustand?
- h) Das erste, woran Leisiger denkt, ist der Konferenzsaal. Welche Funktion erfüllt der Nominalstil des 3. Absatzes (Z.Z. 10-17) und zwar die Häufung von Substantiven und Adjektiven?
- i) Beschreiben Sie das frühere Leben Leisigers, indem Sie dabei auch die Einstellung des Erzählers, seine Haltung (Erzählhaltung) dazu erläutern. Nutzen Sie zur Hilfe die Fragen und Aufgaben unten:
- Welche Vorstellung ruft bei Ihnen der metaphorische Vergleich „*aus dem wie anvisierend halb zugekniffenen Auge*“ (Z.Z. 23-24) hervor?
 - Analysieren Sie die Häufung von Verben in den Z.Z. 37-43. Was wird dabei betont? Welche stilistische Funktion erfüllt die asyndetische Verbindung der Verben? Wodurch kommt der ironische Unterton zum Ausdruck?
 - Deuten Sie den Sinn der Hyperbel “*bis in die Träume hinab*”(Z.Z. 43-44).
 - Wie charakterisiert der Hauptheld sein Ziel und worin besteht es?
 - Mit welchen Mitteln versuchte er dieses Ziel zu erreichen? (Finden Sie im Text metaphorische Mittel zur Veranschaulichung der heimlichen/tückischen Tätigkeit Leisigers).
 - Durch welche syntaktischen Mittel wird die plötzliche Veränderung im psychischen und dann auch physischen Zustand Leisigers zum Ausdruck gebracht?
 - Deuten Sie den kontextuellen /metaphorischen Sinn der Äußerung “*die Stille und die Leere dieses Abends*“, der verbalen Metapher „*in den (Abend) hineinstürzen*“, „*den morgigen Tag ... in sich aufsaugte*; der metaphorischen

Reihe „*spürte sie (die Last) sein inneres Wesen zerdrücken, zerquetschen, zermalmen, es beseitigen ...*.“ Welche stilistische Funktion erfüllt hier Klimax mit asyndetischer Verbindung?)

j) Analysieren Sie ausführlich das synkritische Bild (von der Stelle „*indem sein mächtiger Leib noch aufrecht stand*“ bis zum Ende des Absatzes), mit dessen Hilfe das Ende Leisigers geschildert wird.

k) Analysieren Sie sprachliche Mittel, mit deren Hilfe die berufliche Welt im Text dargestellt wird. Was ist das Wichtigste an den Bildern der anderen handelnden Personen – Vorstandsdirektoren? Was haben sie und der Hauptheld gemeinsam?

l) Deuten Sie den symbolischen Sinn der Wörter ‚*Triumph*‘ und ‚*Ziel*‘. Wie verändert sich die Bedeutung dieser Wörter – von der direkten zu der symbolischen – im Text? Welche übertragene Bedeutung bekommt der Satz „*Und nun war es so weit!*“ im Laufe des Erzählens?

m) Bestimmen Sie die Hauptidee der Kurzerzählung.

4 Anhang

4.1 Satzstilistik

4.1.1 Satzlänge

4.1.1.1 Kurze Sätze

Hier ist zunächst zwischen einfachen Sätzen und erweiterten einfachen Sätzen und kurzen Satzgefügen zu unterscheiden. Als einfache Sätze gelten die Sätze, die nur die notwendigen Satzglieder (Subjekt, Prädikat mit evtl. Valenzgliedern) aufweisen.

In der Regel umfassen kurze Sätze 3-5 Satzglieder, nämlich die grammatisch notwendigen und die informativ wichtigen (z.B. Zeit und Ortsangaben). Dies entspricht den meisten Sätzen der Alltagsrede, sowie im Drama und in der naturalistischen und expressionistischen Erzählweise werden diese Satztypen bevorzugt. Lyrische Formen, besonders volkstümliche Gedichte wählen gern solche syntaktische Reduktionen. In unserer Zeit werden Kurzsätze in bestimmten

Zeitungen (Boulevardblättern) sowie in der Sprache von Werbeanzeigen und Werbesendungen bevorzugt (Sowinski, B. Werbeanzeigen und Werbesendungen. München 1979 (Analysen zur deutschen Sprache); „Genrestil“. In : Histor. Wörterbuch der Rhetorik III Tübingen 1998), um eine schnelle Information und größere Einprägsamkeit zu bewirken. Oft sind Kurzsätze erst im Kontrast zu längeren Sätzen stilistisch wirksam (vgl. z.B. den Schluss von Goethes „Werter“: „*Handwerker trugen ihn. Kein hat ihn begleitet.*“). Die Häufung von Kurzsätzen im literarischen Kunstwerk trägt viel dazu bei, *die größere Dynamik, Einprägsamkeit, Spannung, Ausdruckskraft zu erzielen.*

4.1.1.2 Sätze mittlerer Länge

Als Sätze mittlerer Länge, die etwa 4-7 Satzglieder und etwa 10-20 Wörter umfassen, kommen sowohl erweiterte einfache Sätze als auch einfache Satzreihen und Satzgefüge in Frage.

Laut den letzten Untersuchungen bevorzugt heute ein großer Teil der Pressekommentare und Presseberichte (mit Ausnahme von Texten der Boulevardzeitungen), der Gesellschaftskorrespondenz und der Fachtexte sowie der Erzählliteratur Sätze dieses Umfangs, die geeignet sind, die jeweils notwendigen Informationen ohne größere Lücken zu vermitteln.

Die notwendigen Erweiterungen zeigen sich vor allem im Bereich der adverbialen Angaben und der Attribute, wobei die einzelnen Autoren in der verschiedenen Zeiten in unterschiedlichem Maße von diesen Erweiterungsmöglichkeiten Gebrauch machen. Während z.B. im 17. Jh. und 18. Jh. die Adjektivattribute stilistisch eine große Rolle spielten, kommt im 19. und im 20. Jh. den Adverbien eine größere Bedeutung zu. In der Geschäfts- und Verwaltungssprache sowie in der Pressesprache bestimmter Zeitungen entsprechen dagegen Genitivattribute und präpositionale Wendungen dem Bestreben nach zusammenfassender Information.

4.1.1.3 Lange Sätze

Lange Sätze, die über die mittlere Länge (bis zu etwa sieben Satzgliedern und etwa 20 Wörtern) hinausgehen, kommen vor als erweiterte einfache Sätze, als Satzglied – und Satzreihen und als Satzgefüge verschiedensten Art.

Das Streben nach Informationshäufung in einem Satz führt dazu, dass erweiterte einfache Sätze leicht über den üblichen Umfang mittlerer Satzlänge hinauswachsen, - eine Erscheinung, die oft für den Funktionalstil der Wirtschaft und Verwaltung kennzeichnend ist. Häufiger begegnet man jedoch lange Sätze in den Formen der Reihen der einfachen Satzgefüge und Satzperioden.

Reihungen von Satzgliedern, die zur Verlängerung der Sätze führen, sind in verschiedener Form möglich und entsprechen meistens bestimmten stilistischen Absichten, so z.B.

Häufungen von Adjektivattributen – zur *Intensivierung von Charakterisierungen*;

Reihungen von Prädikatsverben – zur *Steigerung erzählerischer Dynamik*,

Dopplungen von Substantiven (Zwillingsformeln) – zur *begrifflichen Verstärkung oder Steigerung oder als Anspaltung eines Begriffs in zwei Wörter*.

4.1.1.4 Satzgefüge

Wenn die Informationen einer Satzeinheit auf mehrere Teilsätze eines Satzes verteilt werden, wählt man die Form des Satzgefüges, das aus einem Hauptsatz und einem oder mehreren Nebensätzen besteht. Mit seiner Hilfe ist es möglich, die logischen, temporalen, kausalen, modalen und ähnlichen Verhältnisse der Grundinformation des Satzes zugleich auszudrücken.

Die Wahl der nach inhaltlichen Aspekten unterschiedenen Nebensätze ist nicht nur stoffbedingt, sondern oft ebenfalls eine stilistische Wahlentscheidung. Besonders bei Autoren, die zu ausführlichen modalen oder psychologischen Erläuterungen neigen, finden sich häufig entsprechende Satzgefüge.

Für die Stilanalyse ist es jedoch ratsam, die verschiedenen Möglichkeiten der Struktur komplexer Satzgefüge an Beispielen zu studieren, um die individualistischen und funktionalstilistischen Realisierungen in ihrem Gefüge und in ihrer Leistung und Wirkung zu erfassen.

Der Satzbau Heinrich von Kleist erweist sich so z.B. als ein ganz anderer als der Thomas Manns (die beiden gelten als die bedeutendsten Meister dieser Sprachformen). Während Kleist z.B. in seiner Erzählprosa häufig die Hauptsätze durch Nebensätze unterbricht, um so alle Umstände zu erfassen, die das gleichzeitig ablaufende Geschehen beeinflussen, und so eine dramatische Spannung in seinen Sätzen erreicht, liebt es Thomas Mann, zumindest in seinen späteren Romanen, die Handlungen, Leistungen, Lebensumstände und Motivationen seiner Figuren in Nebensätzen kommentierend zu relativieren, wodurch oft die ihm zugesprochene Ironie des Erzählers zu Stande kommt.

„Er verbeugte sich und begann dann, offenbar ein wenig verlegen, zu essen, indem er Messer und Gabel mit seinen großen, weißen und schöngeformten Händen, die aus sehr engen Ärmeln hervorsahen, in ziemlich affektierter Weise bewegte.“

„Er trat auf den Spitzen seiner großen Füße zu dem Sesel, in dem Herrn Klöterjahns Gattin zart und lachend lehnte, blieb in einer Entfernung von zwei Schritten stehen, hielt das eine Bein zurückgestellt und den Oberkörper vorgebeugt und sprach in seiner etwas behinderten und schlüpfenden Art leise, eindringlich und jeden Augenblick bereit, eilends zurückzusetzen und zu verschwinden, sobald ein Zeichen von Ermüdung und Überdruß sich auf ihrem Gesicht bemerkbar machen würde.“

(Th. Mann. Tristan)

4.1.2 Wortstellung als Stilmittel

Der Wortfolge kommen einige Aufgaben zu:

1) *die strukturbildende oder die grammatische* bei der Gestaltung der Satzarten und Wortgruppen;

- 2) *die kommunikative* bei der Angabe der Thema-Rhema-Gliederung;
- 3) *die stilistische*, die vor allem die expressive Hervorhebung einzelner Satzteile sowie die Auslösung gewisser Stileffekte bewirkt.

Die letzten zwei sind von einander nicht zu trennen und werden in ihrem Zusammenwirken behandelt.

Obwohl die deutsche Wortstellung als feste Wortstellung bezeichnet wird, ist sie nicht starr. Subjekte und Objekte wie auch Adverbialien können also ihre Stellung im Satz je nach Satztyp, Kontext und Aussageabsicht verändern. Es bleibt strittig, ob es sich bei den hier zugrundeliegenden Regeln um grammatische oder stilistische Regeln handelt (Nach L. Spitzer ist Grammatik ohnehin ja „gefrorene Stilistik“.).

Die Wortfolge unterliegt gewissen Gesetzmäßigkeiten bei der Erfüllung ihrer stilistischen Leistung: Die Anordnung der Elemente einer Mitteilung wird von ihrem Mitteilungswert bestimmt. Als Ausgangspunkt der Mitteilung tritt das Thema gewöhnlich in der Form des Satzsubjekts auf. Die übrigen Elemente reihen sich ihrem kommunikativen Gewicht nach ein. Der höchste Wert tritt so weit an dem Ende, wie es die festgewordene Satzform erlaubt. Benes (Tschechien) betont auch den Eindruckswert der Endstelle in der allgemeinen Mitteilungsperspektive. Das Gesagte gilt nicht für die stark emotionale, aufgeregte Rede. Hier hat der Mensch keine Geduld und keine Lust, das Rhema ans Satzende zu schieben (*Fort muss er! Weggehen werde ich!*).

Nach E. Drachs Erkenntnissen (1937) sind im normalen Aussagesatz die Aussagen im Vorfeld (vor dem finiten Prädikatsverb) und im Nachfeld (nach dem Prädikatsverb) für die Wortstellung des Subjekts und anderer Satzteile entscheidend. Da vor dem Prädikatsverb nur ein primäres Satzglied erscheinen darf, steht hier das Subjekt nur in bestimmten Fällen der gleichmäßigen Aussage. Will der Sprecher jedoch einen Gedanken oder Begriff o.ä. des Objekt- oder Adverbialbereichs besonders hervorheben, so erscheint hier oft ein Objekt oder eine adverbiale Aussage, das Subjekt folgt dann nach dem Prädikatsverb im >Nachfeld<. Das >Vorfeld< gilt deshalb auch als Ausdrucksstelle, das Nachfeld als Eindrucksstelle (vgl.

z.B. „*Dem habe ich es aber gegeben!*“ — „*Gegen Abend vereiste die Straße. Dadurch gerieten viele Wagen ins Schleudern.*“).

Wie das letzte Satzbeispiel zeigt, kann das Vorfeld auch als Anschlussstelle fungieren. In diesem Falle wird das Subjekt („viele Wagen“) ebenfalls ins Nachfeld verdrängt.

Neben diesen stilistischen Variationen der Wortstellung im Rahmen geltender Normen gibt es andere stilistische Abwandlungen der Wortstellung, die auf dem Weiterleben älterer bereits allgemein vergangener Normen beruhen. Das ist sowohl bei *vorangestellten Genitivattributen* als auch bei *nachgestellten Adjektivattributen* der Fall.

Vorangestellte Genitivattribute sind heute nur bei Eigennamen üblich (z.B. *Goethes Werke*, *Ottos Hut*), bei anderen Substantiven wirkt dies archaisch und wird daher nur in poetischen Texten noch akzeptiert (vgl. z.B. „*Des Kaisers neue Kleider*“, „*des Himmels reichstem Segen*“). Noch seltener ist heute die Nachstellung von Adjektivattributen hinter das jeweilige Bezugswort (Substantiv), also bei Formen wie z.B. „*ein armes Mädel jung*“ (Goethe); „*bei einem Wirte wundermild*“ (Uhland). Diese Nachstellung unflektierter Adjektive war in der mhd. Zeit noch neben der Voranstellung üblich, besonders wenn weitere flektierte Adjektive vorangestellt waren (vgl. mhd. *ein küener ritter guot*). Sie blieb in formelhaften Wendungen erhalten, besonders in Volksliedern, und wurde in der Zeit der Klassik und Romantik neu belebt. Sie findet sich aber auch in der abgewandelten Form der Alleinstellung des nachgestellten Adjektivs bei Autoren der Gegenwart (vgl. z.B. „*Stimmen, laut. über dem Kürbisfeld*“ (Bobrowski); „*Die Gräber, schneeverpackt, schnürt niemand auf.*“

(I. Bachmann)

4.1.3 Satzklammer und Ausklammerung

Eine Eigenheit des deutschen Satzbaus ist die Umklammerung bestimmter Satzteile durch Formen des finiten Verbs und seiner Zusätze oder Ergänzungen. Auf diese Weise entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den Teilen dieser

Satzklammer, das zu größerer Aufmerksamkeit beim Verständnis der Aussagen zwingt, das aber bei Überdehnungen der Klammerabstände zu Verstehensschwierigkeiten führen kann, besonders in Reden und anderen mündlichen Äußerungen.

Im Einzelnen sind solche Satzklammern möglich zwischen Hilfsverb + Partizip (vgl. z.B. „*Er hat ... gesehen. Die Türen waren ... geöffnet. Er wird ... geschafft haben.*“); Hilfsverb oder Modalverb + Infinitiv (z.B. „*Er wird ... kommen. Er kann ... schaffen. Der Lärm war ... zu hören*“); Hilfsverb + Prädikativ (z.B. „*Die Burg war ... sichtbar*“); trennbares Verb + Verbzusatz (z.B. „*Sie las ... vor.*“); Verb + Adverb (z.B. „*Das Licht leuchtete ... hell.*“); finites Funktionsverb + Funktionsverbzusatz (z.B. „*Der Zug setzte sich ... in Bewegung*“).

Auch in Nebensätzen entstehen durch die Endstellung des Verbs Klammerungen.

Der deutsche Satz kann als eine geschlossene Ganzheit, aber auch als eine Reihe von Satzabschnitten gestaltet werden. Im zweiten Fall geht es um die Ausklammerung, die Erscheinung, bei der ein großer satzumfassender Spannungsbogen durch einige kleinere Spannungsbögen ersetzt wird. Dadurch entsteht die Lockerung der Satzstruktur:

„*Plötzlich, keiner wusste so recht, wie es kam, fingen beide an zu lachen, verrückt und albern und toll.*“ (Heiduczek. Abschied von den Engeln).

Gewöhnlich wird eine Wortgruppe ausgeklammert, nicht ein einzelnes Wort. Der eingeklammerte Teil ist meist inhaltlich und formell abgeschlossen genug, um ohne die ausgeklammerten Teile sinnvoll zu bleiben. Ausgeklammert werden häufig:

a) Adverbialien:

„*Sauer war er in dem städtischen Straßenbüro untergekommen nach fünf Jahren Arbeitslosigkeit* (A Seghers. Das siebte Kreuz).

Solche Ausklammerungen findet man neuerdings häufiger bei Vergleichen,

Er kommt mir vor wie ein Kind

b) Prädikatsattribute:

„*Mehrere Männer stürzten vor, die Fäuste geballt*“ (H. Mann. Der Untertan)

c) Appositionen:

„*Das war nachher zu Ernst geworden, sogar zu bitterem Ernst.*“ (A. Seghers. Das siebte Kreuz).

d) Präpositionalobjekte:

Er dachte zurück an die Zeit.

e) attributive Präpositionalgruppen:

Von der relativen Selbständigkeit der ausgeklammerten Gruppen zeugt die Möglichkeit, sie in Form von Sätzen zu isolieren:

„*Das Holz, sagte er, ich muss ja das Holz haben. Für uns. Für morgen.*“ (Borchert. Das Holz für morgen).

Es geht dabei um Isolierungen. Sie verstärken einzelne Teile der Aussage.“

Die Ausklammerung findet sich in allen Stilarten. Ihre Quelle ist die Alltagsrede, die auf mündlichen Verkehr eingestellt ist.

4.1.4 Satzarten als Stilmittel

Die stilistische Relevanz ist auch bei der Wahl der Satzart gegeben. Auffallend ist dies meist erst bei Abweichungen von der dominierenden Satzart des Aussagesatzes.

Der Aussagesatz hat von allen Satzarten den größten Anwendungsbereich. Er ist für die sachlich-nüchterne Feststellung ebenso geeignet wie für die emotional erfüllte Empfindung, für die logische Folgerung ebenso wie für das geschäftliche Begehren (soweit es sich nicht des Aufforderungssatzes bedient).

Der Ausrufesatz ist dem Aussagesatz formal verwandt, offenbart jedoch ein größeres Maß an Emotionalität, das zur Veränderung der Satzform führt, oft zu Satzverkürzungen durch Ellipsen, Aposiopesen, Imperative, aber auch durch Einfügung von Anreden und Interjektionen. Im Gegensatz zum Aussagesatz hat der

Ausrufesatz nur einen begrenzten Anwendungsbereich, der sich auf Lyrik, Gespräche und Briefe beschränkt.

Zum Aufforderungssatz zählen auch Begehrens-, Wunsch- und Befehlssätze, sofern sie die gleichen syntaktischen Merkmale wie der Aufforderungssatz aufweisen, nämlich imperativische oder adhortative Wendungen, die einen Wunsch oder Befehl auf ein erwartetes Geschehen und an einen bestimmten Redepartner richten. Die Ausdrucksformen des Aufforderungssatzes können dabei nach dem Grad der Höflichkeit und Dringlichkeit der Aufforderung stilistisch variieren:

Der Fragesatz, ob in der Form der Ergänzungsfrage mit einem einleitenden Fragewort (wer? was? wo? usw.) oder der Entscheidungsfrage, zumeist mit vorangestellter Verbform, setzt stets eine offene Situation voraus, die durch die erfragte Information geklärt werden soll. In seinem Aufforderungscharakter steht er dem Aufforderungssatz nahe, besonders dann, wenn die agierende (vorantreibende) Funktion der Frage deren explorative (ergründende) zurückdrängt, wie dies oft bei Fragen in dramatischen Dialogen, aber auch bei rhetorischen Fragen der Fall ist. Das Spannungsmoment, das mit allen Fragen verbunden ist, ist meistens von besonderer stilistischer Relevanz.

4.2 Phonetische Mittel der Bildkraft

Termini Lautmalerei, auch Klangmalerei oder Onomatopoesie, Onomatopöie bezeichnen eine seit der Antikzeit bekannte Sprachtechnik der Bildung neuer Wörter, aber auch ein Stilmittel der Rhetorik, das in allen literarischen Gattungen verwendet wird. Wenn wir es als Prozess betrachten, so geht es um die Wiedergabe bzw. Nachahmung von nicht-sprachlichen Lauten (Lauten der objektiven Welt) durch sprachliche Mittel. Die akustische Wortform soll den Leser, den Zuhörer an den Gehörseindruck oder Laut erinnern, wie sie in der Wirklichkeit klingen.

Lautmalerei, als Stilmittel der Literatur betrachtet, bedeutet in erster Linie wortbildende Onomatopoesie, die eine entscheidende Wirkung auf den literarischen

Text hat. Die antike Rhetorik zählte dieses Stilmittel noch zu den Tropen (laut der weiten Deutung des Tropus).

In der Literatur trifft man auf Lautmalerei vornehmlich in der Lyrik, seltener in Prosatexten. Meist sind das mehrere Wörter, die die lautmalerische Wirkung erzielen, d.h. eine bestimmte Grundstimmung bewirken und atmosphärisch erscheinen. Das nächste Beispiel aus dem Gedicht von Clemens Brentano zeigt diese Wirkung:

*Singt ein Lied so süß gelinde,
Wie die Quellen auf den Kiesen,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.*

Entscheidend ist in diesem Beispiel die letzte Verszeile, die dem Kreuzreim folgt. Hier reihen sich vier Onomatopoetika aneinander. Das Verb *summen* erinnert uns an den Klang der Bienen, *murmeln* klingt nach einem gedämpften undeutlichen Laut, *flüstern* verweist auf ein wisperndes, leises Geräusch und das Verb *rieseln* – auf ein leises, helles, sanftes Fließen oder auch Rauschen.

Lautsymbolik trifft man da, wo die Lautebene zum Träger von Informationen wird (Sieh auch im Glossar *Symbol*). Die Lautsymbolik bezieht sich nicht direkt auf die Bedeutung einzelner Laute, sondern darauf, dass phonologische Merkmale einzelner Sprachlaute, Silben, Wörter, Wortgruppen, d.h. komplexe Lautstrukturen, besonders wenn sie sich wiederholen, bestimmte Assoziationskomplexe auslösen und durch sie einen Zusammenhang zu Bedeutungen bzw. Inhalte herstellen.

Lautsymbolik ist ein Artbegriff und umfasst als solcher Onomatopoesie, Interjektionen, Synästhesie. Man unterscheidet vier Typen nach dem Grad der Verbindung zwischen Laut und Bedeutung:

- physische Lautsymbolik,
- imitative Lautsymbolik,
- synästhetische Lautsymbolik,
- konventionelle Lautsymbolik.

Die physische Lautsymbolik beruht auf einem physischen oder auch emotionalen Zustand und ist nichtsprachlich (*Aua! Apchi*). Bei der imitativen Lautsymbolik geht es meist um zum Teil konventionalisierte Lautnachahmungen (*sss* – steht für das Zischen einer Scglange, *peng!* – für einen Knall, einen Schuss aus einer Waffe). Synästhetische Lautsymbolik ist die aukustisch-sprachliche Darstellung nicht akustischer Erscheinungen (*i* - `kleiner`, *a* - `größer`). Um die konventionelle Lautsymbolik geht es dann, wenn das Miteinander von Form und Bedeutung kein einmaliges ist, sondern wiederholt, d.h. in der Rede gebräuchlich und von den Sprachträgern erlernt wird (*gl* – *glitzern, glimmern, glänzen, Glanz; br* – *brausen, brummen, brüllen*).

4.3 Zusätzliches zum praktischen Teil

4.3.1 Wolfgang Borchert

4.3.1.1 *Lebenslauf*

(20.05.1921 - 20.11.1947)

Wolfgang Borchert wurde am 20.05.1921 im norddeutschen Hamburg geboren als einziges Kind der Heimatschriftstellerin Hertha Borchert und des Volksschullehrers Fritz Borchert.

Er gehörte einer Generation an, die durch den Zeitpunkt ihrer Geburt, doppelt mit den Auswirkungen von *Krieg* konfrontiert wurde.

Die Auswirkungen des 1. Weltkrieges, dessen Ende erst 3 Jahre zurück lag, waren noch deutlich spürbar. In fast jeder Familie gab es gefallene oder kriegsversehrte Söhne und Väter. Die Weimarer Republik, 1919 aus den Wahlen zur Nationalversammlung entstanden, bot der Bevölkerung keine genügende Orientierung. Sie war Entscheidungen und Politik ehemaliger Generäle ausgeliefert und wurde schließlich von der Hitlerdiktatur überrannt. Nur zwanzig Jahre später wurde jeder Mann aus Borcherts Generation und schließlich auch die, die noch Kinder waren, zu Hitlers Soldaten.

Borchert wuchs im Hamburger Stadtteil Eppendorf auf, besuchte dort die Volks- und später die Oberrealschule. Borcherts Vater, ein eher zurückhaltender Mensch, der seit dem Krieg unter einem Magenleiden und geschwächter Konstitution litt, beschrieb seinen Sohn als einen naturverbundenen Jungen, der Ausflüge in den Wald liebte und sich gern Geschichten erzählen ließ.

Mit seiner Mutter verband den jungen Borchert ein besonders inniges Verhältnis. Sie hatte, auch aufgrund ihres extrovertierten Temperamentes, wesentlichen Einfluss auf ihren Sohn. Menschen, die sich abweichend von der bürgerlichen Ordnung verhielten oder mit obskuren Macken ausgestattet waren, fesselten Wolfgang Borchert und wurden immer wieder Protagonisten seiner Werke.

1933, im Jahr der Machtübernahme Hitlers, machte auch der zwölfjährige Wolfgang Borchert die ersten Erfahrungen mit den Nazistrukturen; er wurde, wie alle Jungen seines Alters, in die Hitlerjugend übernommen. Jedoch entzog er sich den Verpflichtungen, wann immer es möglich war und blieb schließlich der Gruppe ganz fern.

Als 15jähriger begann Wolfgang Borchert Gedichte zu schreiben; diese werden jedoch allgemein als nicht qualifizierbar eingeordnet und lassen kein frühes Talent erkennen. Sie spiegeln vielmehr Leseindrücke verschiedener Lieblingsautoren Borcherts, zu denen u.a. Rilke und Ringelnatz gehörten.

Der Jugendliche, der sich eher durch exzentrisches Benehmen und ausgefallene Kleidung, als durch gute Schulleistungen auszeichnete, verließ 1938 die Realschule. Der Berufswunsch des 17-jährigen, er wollte Schauspieler werden, sorgte für Aufregung in der Familie. Seine Eltern waren mit dieser Berufswahl nicht einverstanden und überredeten ihren Sohn schließlich, eine Buchhändlerlehre bei der Firma Boysen in Hamburg anzutreten.

Trotz aller jugendlichen Zerrissenheit und Labilität, die der junge Borchert an den Tag legte, ließ ihm sein ursprünglicher Berufswunsch keine Ruhe. Ohne Wissen der Eltern nahm er, neben seiner Buchhändlerausbildung, Schauspielunterricht.

1940 wird Borchert von der Gestapo verhaftet. Die Anschuldigungen, die gegen ihn vorgebracht wurden, erwiesen sich zwar als unhaltbar; doch nach diesem Vorfall erhielt Borchert Briefe, die offensichtlich von der Gestapo geöffnet und kontrolliert worden waren.

Die Schauspielprüfung legte Borchert vor einer Kommission der Reichstheaterkammer ab. Er bestand die Prüfung, brach die ungeliebte Buchhändlerlehre ab und nahm ab März 1941 bei der "Landesbühne Hannover" ein Engagement an.

Borchert, der persönliche Freiheit und Individualität in höchstem Maße wertschätzte und den bürgerlichen Wohlgeordnetheit und Harmonie widerstrebte, fühlte sich bei dem kleinen Reisetheater gut aufgehoben.

Die frisch geschlossene Freundschaft mit der Schauspielkollegin Heidi Boyes und die positiven Kritiken, die er für seine schauspielerischen Leistungen erhielt, ließen ihn Zuversicht schöpfen.

Aber seine glücklichste Zeit, wie er sie selbst nannte, sollte nicht lange dauern.

Im Juni 1941 wurde Borchert aus seinem selbstgewählten Leben herausgerissen, in die Wehrmacht einberufen und zum Panzergrenadier und Funker ausgebildet. Während der Zeit in der Kaserne äußerte Borchert seine Wut und sein Entsetzen über die erniedrigenden Zustände und die gleichgeschalteten Uniformierten, in Briefen an seine Freunde in Hamburg.: *"Ich empfinde die Kasernen als Zwingburgen des dritten Reiches."*

Kurz darauf rückte seine Kompanie an die Ostfront, ins sowjetische Kaliningrad aus. Dort wurde Wolfgang Borchert Augenzeuge der schweren und verlustreichen Schlachten, die, entgegen der nationalsozialistischen Propaganda und deren Siegesparolen, für die erfrierenden und verhungerten deutschen Soldaten in einer vernichtenden Niederlage endete.

"Als wir in den Güterzug kletterten, sie stanken nach Vieh, die Waggon, die blutroten, da wurden unsere Väter laut und lustig mit ihren Blei-Gesichtern und sie

haben verzweifelt ihre Hüte geschwenkt. Unsere Mütter verwischten mit buntfarbigen Tüchern ihre maßlose Trauer (...)"

Borcherts Gesundheitszustand war bereits durch erste Anfälle von Gelbsucht geschwächt, als er 1942 denunziert und beschuldigt wurde, sich durch Selbstverstümmelung (Borchert hatte eine Schussverletzung an der linken Hand) dem Wehrdienst entziehen zu wollen. Im Untersuchungsgefängnis in Nürnberg ließ man den Kranken über drei Monate, in Einzelhaft, auf seine Verhandlung warten. Eine Verhandlung, von der Borchert wusste, dass sie entweder mit Freispruch oder Todesstrafe enden würde! Die Verhandlung endete zwar mit einem Freispruch; er musste jedoch in Untersuchungshaft bleiben, da weitere Anschuldigungen gegen ihn bestanden. Wieder wurde dem 21jährigen der Prozess gemacht. Das Urteil des Naziregimes lautete schließlich: 6 Wochen verschärfte Haft mit anschließender "Frontbewährung", wegen "staatsgefährdender Äußerungen".

Die folgenden zwei Lebensjahre Borcherts waren geprägt von Standortwechseln und Fronteinsätzen unter härtesten Bedingungen. Im hart umkämpften Toropez (eine russische Stadt bei Tver'), wurde er ohne Waffe, nur ausgestattet mit einer Leuchtpistole, in direkter Feindesnähe eingesetzt.

"Die Freiheit ist tot. Alle Freiheit. Wohl haben wir unser inneres Reich – aber woran sollen wir noch glauben? (...) Da sitzen wir in Neros Mantel und singen – während alles versinkt und untergeht."

Borcherts Gesundheitszustand verschlechterte sich mehr und mehr. Weitere Gelbsuchtanfälle und Erfrierungen an den Füßen zwangen ihn mehrmals, sich in Lazaretten behandeln zu lassen. Im September 1943 wurde ihm Heimaturlaub bewilligt.

Der Bombenkrieg, mit dem die Alliierten seit 1942 die Nazis zu stoppen suchten, hatte auch Hamburg nicht verschont. Borchert fand eine Stadt vor, die einige Tage zuvor erheblich zerstört worden war.

Es gab keine Ruhe in dieser Stadt. Auch Wolfgang Borchert gönnte sich keine Ruhe. Er trat als Kabarettist im "Bronzekeller" auf, präsentierte dort Lieder und Brettverse, u.a. "Brief aus Russland", "Der Tausendfüßler".

Zu seiner Kompanie zurückgekehrt, sollte Borchert als Dienstuntauglich eingestuft und einem Fronttheater zugewiesen werden. Doch dazu kam es nicht. Borchert wurde abermals denunziert. Dieses Mal wegen einer Parodie auf den "Reichsminister Dr. Goebbels"

Die Verunglimpfung des Propagandaministers wurde als "Zersetzung der Wehrkraft" geahndet. Monatelange Untersuchungshaft und die Verurteilung durch das "Zentralgericht des Heeres" zu neun Monaten Haftstrafe waren die Folge.

Im September 1944 folgte die Entlassung zur "Frontbewährung". Borchert wurde nach Jena beordert, musste seinen Dienst jedoch erst einige Wochen später antreten. Er verbrachte dort zunächst eine ruhige Zeit, in der er sein Leben und seine Ziele rekapitulierte und sich mit der Frage nach Dichtung und Wahrheit jenseits des rein Ästhetischen auseinandersetzte. Der Gehalt und der Sinn von Kunst, Angesichts des Krieges und der Zerstörung, beschäftigten und bedrängten ihn. Auch begann er zu ahnen, dass ihm für sein Lebenswerk nicht mehr viel Zeit zur Verfügung stehen würde.

"Allzu alt werde ich bei meiner Gesundheit kaum werden" (...) Ja, wenn ich wüsste, dass ich meine Arbeit bis zum 30. Lebensjahr beendet haben müsste, oder ich würde sie nicht erreichen, so würde ich auch das auf mich nehmen. Lieber ganz gestorben und gelebt — als alt geworden und die Welt immer nur tropfenweise genossen."

Seine eigenen schweren Kriegs- und Hafterlebnisse ließ er zu jener Zeit jedoch literarisch unangetastet – der nächste Kriegseinsatz stand direkt bevor.

"Helm ab, Helm ab:— wir haben verloren"(...)

Borcherts Kompanie, die zu Beginn des Jahres 1945 noch zu den Kämpfen südlich des Mains beordert wurde, kapitulierte im März ohne Gegenwehr vor den französischen Truppen. Auf dem Transport in die Gefangenschaft gelang Borchert die Flucht – 600 schwere und gefährliche Kilometer legte der von Krankheit gezeichnete zu Fuß zurück, um seine Heimatstadt zu erreichen. Am 10. Mai kam der völlig Entkräftete in Hamburg bei seinen Eltern an.

Wolfgang Borchert versuchte bald, sein altes Leben wieder aufzunehmen. Im November gründete er das Hinterhoftheater "Die Komödie" mit. Von Helmut Gmelin, seinem ehemaligen Schauspiellehrer, wurde er für ein Theaterstück als Regieassistent eingesetzt. Auch als Kabarettist trat er noch einige Male auf, unter enormer Anstrengung und mit ständigen Schmerzen. Gegen Ende 1945 fesselte ihn sein Leberleiden schließlich endgültig ans Bett.

Im Frühjahr 1946 folgte die Aufnahme in das Hamburger Elisabeth Krankenhaus. Die behandelnden Ärzte antizipierten, aufgrund des schweren Krankheitsverlaufes des 25jährigen, dass Wolfgang Borchert nur noch etwa ein Jahr zu Leben habe.

Ungeachtet dessen arbeitete Borchert, wann immer sein Zustand es ermöglichte. 24 Prosatexte vollendete er in jenem Jahr, u.a. "Die Hundebblume", in der die Erfahrungen der Gefangenschaft zu einem sich wiederholenden Ereignis (der tägliche Hofgang) verdichtet wurden. Auch seine Gedichtsammlung "Laternen, Nacht und Sterne" (Gedichte aus den Jahren 1940 – 1945) veröffentlichte er im gleichen Jahr.

Borchert entwickelte eine ambivalente Haltung seiner Krankheit gegenüber. Er kämpfte gegen sie an, schöpfte zwischendurch Hoffnung doch noch zu gesunden und mochte auch von Besuchern und Freunden nicht über seine Krankheit befragt oder gar ihretwegen bemitleidet werden. Gleichzeitig vermochte er sogar, auch diesem Leiden etwas positives abzugewinnen: *"... wenn ich nicht ins Gefängnis gekommen wäre, hätte ich keine Hundebblume geschrieben — wenn ich nicht krank geworden wäre hätte ich überhaupt kein Wort geschrieben. Das Leben ist doppelseitig wie ein Fisch: Manchmal blinkert die Unterseite ganz silbrig."*

Im Januar 1947 schrieb er schließlich das Schauspiel "Draußen vor der Tür". Innerhalb weniger Tage erarbeitete er das Drama um den Kriegsheimkehrer "Beckmann", der keinen Platz mehr in der satten und vergessenden Nachkriegsgesellschaft findet und dessen fragender Schrei:

"Gibt den keiner Antwort

Gibt keiner Antwort

Gibt denn keiner, keiner Antwort“ zum Schluss unbeantwortet bleibt.

Das Stück wurde bereits drei Wochen später als Hörspiel gesendet und erwies sich sofort als ein sensationeller Publikumserfolg. Die Hörer nahmen Anteil und identifizierten sich mit diesem Stück.

Borchert schreibt, immer wieder von Fieberschüben geschüttelt, unbeirrt weiter. Er dichtete, wie H.Böll einmal von ihm sagte, im Wettlauf mit dem Tode. In den nächsten Monaten entstehen 22 weitere Erzählungen. Er gibt nicht nur seinen eigenen Erfahrungen Ausdruck, sondern denen einer ganzen Generation. Seine Kurzgeschichten versetzen den Leser oftmals direkt in eine Situation hinein, beschreiben das Grauen der Zerstörung indirekt und Ausschnittweise, lassen Personen agieren, welche die größeren Zusammenhänge nicht verstehen oder nicht verstehen können (z.B. Kinder) .

Borcherts Leiden indes verschlimmerte sich weiter, so dass besorgte Freunde, trotz aller bürokratischen Hürden der Nachkriegszeit, eine spezielle Weiterbehandlung in der Schweiz durchsetzten.

Gegen Ende September reiste der Kranke in das Clara- Spital nach Basel. Die erhoffte Verbesserung des Gesundheitszustandes blieb jedoch aus. Der immer schwächer werdende Wolfgang Borchert erfuhr in den Wochen in Basel noch viel Anerkennung für seine Arbeiten durch Kritiker, Leser und Bewunderer. Doch er litt unter der Isolation als Deutscher, den man in dem Schweizer Krankenhaus mit dem besiegten Nazideutschland identifizierte. Auch dass ihn weder seine engsten Freunde noch seine Eltern besuchen und Beistand leisten konnten, betrückte ihn.

Im Oktober schrieb Borchert seine letzten Zeilen: Das Antikriegsmanifest *"Dann gibt es nur eins!"*

Am 20 November 1947 stirbt der Dichter in dem Baseler Krankenhaus, – einen Tag vor der Uraufführung seines Schauspiels "Draußen vor der Tür", in den Hamburger Kammerspielen.

Ein Mann, der einer belogenen und im Kriege verheizten Generation eine Stimme gab und den höchsten Preis dafür bezahlte: Sein Leben. Ein Werk, das aktuell ist und bleibt, solange es Machtmissbrauch und Krieg gibt.

4.3.1.2 Vorbereitungsschritte zur Textanalyse der Kurzgeschichte „Nachts schlafen die Ratten doch“

Thema: Das entsetzliche Menschenelend, das der II. Weltkrieg brachte.

Motive: - das Motiv des Leides eines Kindes;

- das Motiv der humanistischen Tat der Mitmenschen.

Sujet: Es ist die Geschichte eines neunjährigen Knaben, der, seiner Kindheit beraubt, auf den Trümmern seines Hauses in der Nacht wache sitzt, um den Leichnam seines verlorenen Bruders vor den Ratten zu beschützen.

Kurze Inhaltsangabe : Ein Mann entdeckt in den Trümmern eines zerbombten Wohnhauses einen Knaben, der die Leiche seines jüngeren Bruders von gefräßigen Ratten schützen will. Der Mann sieht, dass der Junge voll in seine Trauer um den Bruder versunken ist und möchte ihm aus diesem Zustand zu einem Normalleben verhelfen. Dazu lenkt er die Aufmerksamkeit des Jungen zuerst auf die Kaninchen ab. Und dann sagt er, dass auch die Ratten in der Nacht schlafen. Auf diese Weise wird beim Kind die Angst, den Bruder allein zu lassen, abgebaut. Der Erwachsene kümmert sich auch weiter um das Kind.

Die Hauptidee : Das Leid des einfachen Menschen, und desto mehr der Kinder, unter dem Krieg ist schrecklich. Doch die wohltätigen Kräfte der menschlichen Seele, die menschliche Güte können es besiegen und dem Leidenden und Verzweifelten wieder Hoffnung, Zuversicht und Lebensfreude zurückerobern.

Vom architektonischen und gleich kompositionellen Standpunkt aus zerfällt die Kurzgeschichte in drei Teile: der erste und der letzte Absatz bilden einen Rahmen, in dem sich die eigentliche Handlung abspielt.

Der 1. Absatz bildet eine Art Exposition und enthält die einführenden Bemerkungen des Autors und implizit – durch die Beschreibung – die Angaben über die Zeit (der Krieg) und den Ort (die Trümmer eines Hauses) der Handlung.

Der letzte Absatz enthält die abschließenden Anmerkungen des Autors und bildet den eigentlichen Schluss der Geschichte. Es ist die Beschreibung

desselben Ortes, die aber völlig symbolisch wirkt und die Hauptidee der Geschichte (auch symbolisch) ausdrückt.

Der zweite Teil lässt sich weiter in zwei Unterteile gliedern: der zweite Absatz bildet eine Art Verwicklung: es treffen sich die handelnden Personen der Geschichte – ein älterer Mann sieht einen Jungen unter den Trümmern eines zerbombten Hauses sitzen und macht halt. Diesem Absatz folgt der Dialog der handelnden Personen, wo das behandelnde Problem genannt und seine eigentliche Lösung gefunden werden.

Mittel der Bildlichkeit (im ersten Absatz):

- das hohle Fenster *gähnte* (verbale Metapher)
- die Schuttwüste *döste* (verbale Metapher)
- *zusammengesackte* Mauer (metaphorisches Epiteton) (zusammensacken – поникнуть).

Diese Mittel dienen zur Personifizierung (Verlebendigung) der Trümmer. Alles zusammen erschafft das Bild eines unheimlichen lebendigen Wesens – der Trümmer.

Vom Standpunkt des Erzählverhaltens aus:

Das neutrale Erzählverhalten mit der Außensicht des Erzählers im ersten Absatz (die Beschreibung des Handlungsortes) wechselt zum deutlich *personalen* im zweiten, wo der Erzähler hinter den Haupthelden hinter tritt und die Welt schon mit seinen Augen sieht. Mit Hilfe des inneren Monologs wird hier der innere, psychologische Zustand des Jungen geschildert.

Die bildhafte Beschreibung des Erzählers unterscheidet sich lexikalisch und auch syntaktisch von der Beschreibung des Helden, die sachlich und ernst, ohne bildliche Mittel durchgeführt ist.

Der innere Zustand des Jungen wird durch folgende lexikalische Mittel ausgedrückt:

die Schuttwüste <i>döste</i>	innere Spannung, das spannende Warten
------------------------------	---------------------------------------

ein bisschen <i>blinzelte</i> <i>riskierte</i>	die Spannung, die Angst vor dem Unbekannten
<i>Mutig</i> (antwortete), <i>hielt</i> den Stock <i>fest</i>	gewisse Beruhigung feste Absichten
<i>machte einen runden Mund</i>	Verwunderung, Interesse
(flüsterte er) <i>unsicher, zaghaft</i>	Unsicherheit
Sagte ... <i>schnell</i>	Angst davor, dass der Mann weggeht, plötzliches Entscheiden, alles ihm zu erzählen
Sagte er ganz <i>leise</i>	es geht um ein Geheimnis, es schmerzt auch
sah <i>müde</i> aus	die Spannung nimmt ab
Ich weiß nicht, sagt er <i>leise</i>	bestimmte Unsicherheit
Da <i>stand</i> Jürgen <i>auf</i> } Ja, <i>rief</i> Jürgen	Entschlossenheit, dem Mann zu folgen, Lebendigkeit

Die zweite Figur – der vorbeigehende Mann wird in der Geschichte hauptsächlich durch sein Sprachporträt charakterisiert.

Seine Rede zeichnet sich durch einen vereinfachten syntaktischen Bau aus; es treten oft Ellipsen auf. Diese Züge sind Merkmal der gesprochenen Sprache. Festzustellen ist ein hoher Anteil an Partikeln, dank deren die Rede emotional gefärbt wird (so gibt er dem Kinde seine Empathie zu verstehen):

Wohl auf Geld, was?

Na, denn nicht.

Bist ja ein fixer Kerl.

Wie alt bist du denn?

Dazu dienen auch expressive Wörter und Wendungen:

ein fixer Kerl (= ein kluger Junge) (umg., fam.)

einpacken (fam., grob): Der Lehrer soll ~ . (= Er ist nichts wert, ist kein guter Lehrer.)

Donnerwetter (fam.)

Der familiäre Ton des Mannes sollte das Vertrauen des Jungen zu ihm erwecken.

Es gibt sehr viele Fragen sowohl Bestätigungsfragen als auch offene, die alle nur einem Ziel unterworfen sind: das Kind in das Gespräch zu ziehen.

Wohl auf das Geld, was?

Na. was denn?

Willst du?

Du rauchst? Hast du denn eine Pfeife? Wie alt bist du denn? Dann weißt du ja auch, wieviel dreimal neun sind, wie?

Die Redeweise des Mannes verweist uns auf ein sehr weises psychologisches Vorgehen: man rät gerade, einen gestressten Menschen ins Gespräch zu ziehen, damit er seine Emotionen abbaut.

Die Syntax der Kurzerzählung:

Expressive Wortstellung: *„Pfeife mag ich nicht“*

„das hat er nicht gesagt“

„Nachts schlafen die Ratten doch“

Elleptische Sätze (meist im Dialog): *„wohl auf Geld, was?“*

„Na, was denn?“

Frage – Antwort – Einheiten: *„Na, denn nicht“*

„Pah, kann mir denken, ...“

„... bist ja ein fixer Kerl“

„... Auf die doch nicht“

Isolierungen: ... *Und etwas Erde an den Fingerspitzen*

Nachts auch. Immerzu. Immer.

... Und er auch. ... Erst vier

Die Wortverbindung *„die krummen Beine“* wird im Text 10 mal variiert wiederholt): erst in direkter Bedeutung (*etwas ärmlich behoste Beine*), dann als Metonymie (*Die krummen Beine kamen einen Schritt zurück <...>*), zum Schluss wird die Metonymie symbolisiert, wird zum Symbol: die krummen Beine bedeuten

für den Jungen die Rettung. „*Die krummen Beine*“ werden im Text stets im Zusammenhang mit „*der Sonne*“ erwähnt. Dank dieser Verknüpfung bekommt das ganze Bild eine zusätzliche – symbolische Bedeutung: Am Anfang stand das Licht der untergehenden Sonne für die Einsamkeit, für den Schrecken der dunklen Trümmern. Da gab es einen neunjährigen Jungen mit einem Stock, womit er sich von den Ratten verteidigen konnte. Im letzten Bild sieht der Junge die Sonne durch die Beine des Mannes und wartet auf ihn. Er bleibt jetzt nicht allein. Der Mann hebt den Jungen aus der Finsternis der Verzweiflung hervor und bringt in das Licht der Sonne zurück.

Die variierte Wiederholung der Wortverbindung „die krummen Beine“ (*ärmlich behoste Beine, Hosenbeine, die Beine des Mannes, seine krummen Beine*) macht sie zum sprachlichen Leitmotiv, das als *architektonisches Mittel* die ganze Geschichte zusammenbaut, zementiert.

4.3.2 Heinrich Böll

4.3.2.1 *Lebenslauf*

(21.12 1917 – 16.07.1985)

Heinrich (Theodor) Böll wurde am 21. Dezember 1917 in der südlichen Kölner Neustadt geboren. Er war das jüngste von fünf Kindern, die aus der Ehe Viktor Bölls mit Maria Hermanns hervorgingen. Der Sohn eines Schreinermeisters und Bildhauers, der u.a. ein „Atelier für kirchliche Kunst“ betrieb, wuchs in einer katholisch geprägten Umgebung auf.

Von 1924 bis 1928 besuchte Heinrich die katholische Volksschule in der Brühler Straße, Köln-Raderthal und dann das staatliche humanistische Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Köln.

Am 30. Januar 1933 wurde Hitler Reichskanzler. Der Nazi-Terror breitete sich auch in Köln aus. In der Familie Böll sprach man häufig und offen über die politischen Ereignisse. Heinrichs Mutter kommentierte die Wahl Hitlers mit: "Das bedeutet Krieg!" In der Bölls Wohnung fanden illegale Treffen katholischer Jugendverbände statt. Wie sich anhand der im Nachlass gefundenen Manuskripte,

kurzen Erzählungen und Gedichte nachweisen lässt, begann Böll 1936 zu schreiben.

1937 machte Böll sein Abitur und begann eine Buchhändlerlehre, die er wenig später wieder abbrach. 1938 wurde Böll zum Arbeitsdienst eingezogen. Im Sommer 1939 nahm er das Studium der Germanistik und Klassischen Philologie an der Universität Köln wurde aber bereits im Herbst zur deutschen Wehrmacht einberufen.

Von 1939 bis 1945 nahm er am Zweiten Weltkrieg in Frankreich, Polen, in der Sowjetunion, in Rumänien, Ungarn und Deutschland teil. Fast jeden Tag schrieb Böll einen Brief an die Familie und an seine Freundin Annemarie Cech, die er 1942 heiratete.

1944 starb seine Mutter an einem Herzinfarkt nach einem Fliegerangriff. Den ganzen Krieg über versuchte Böll, der kein Offizier werden wollte, dem Dienst zu entkommen. Zunächst schrieb er Freistellungsgesuche, um studieren zu können, später zog er sich künstlich Krankheiten zu oder fälschte Urlaubsscheine. Viermal wurde er verwundet.

1945 kehrte er nach Köln und schrieb sich erneut an der Kölner Universität ein, um eine Lebensmittelkarte zu erhalten. Er arbeitete als Hilfsarbeiter in der Schreinerwerkstatt, die einer seiner Brüder fortführt. Seine Frau arbeitete in ihrem Beruf als Lehrerin. In dieser Zeit entstanden Romane wie der erst 2003 veröffentlichte „Kreuz ohne Liebe“ und den gleichfalls posthum erschienenen „Der Engel schwieg“. Daneben entstanden zahlreiche Kurzgeschichten. Alle Arbeiten haben die Nazi-Zeit, die Zeit des Krieges oder die unmittelbare Nachkriegszeit zum Gegenstand.

Im März 1947 verschickte Böll seine ersten Kurzgeschichten an verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. ER ließ sich von der Universität Köln für ein Semester beurlauben und nahm danach das Studium nicht wieder auf.

1949 erschien die Erzählung "Der Zug war pünktlich". Da die Honorare der Veröffentlichungen nicht zum Leben reichten, bewarb sich Böll auf verschiedene Stellen: *"Meiner Familie gegenüber kann ich jedenfalls eine andere Lebensweise*

nicht länger verantworten", heißt es in einem Brief an seinen Lektor, "und obwohl ich manchmal glaube, eine Aufgabe zu haben, so ist mir die Literatur doch im Grunde genommen keine unglückliche Stunde meiner Frau oder meiner Kinder wert."

1951 bekam er Einladung zu einer Tagung der Gruppe 47 in Bad Dürkheim. Böll erhielt den Preis der Gruppe für die Erzählung "Die schwarzen Schafe". In diesem Jahr erschien auch der Roman "Wo warst du, Adam?".

1953 erschien der Roman "Und sagte kein einziges Wort". Böll wurde Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

1955 erhielt Heinrich Böll für den 1954 veröffentlichten Roman "Haus ohne Hüter" den Preis der französischen Verleger für den besten ausländischen Roman.

1956 - Aufruf von 105 Persönlichkeiten des kulturellen Lebens (u.a. Albert Camus, Pablo Picasso, Arthur Köstler, Jean Paul Sartre und Heinrich Böll) gegen das Vorgehen der Sowjetunion beim Aufstand in Ungarn und gegen die Intervention Großbritanniens und Frankreichs in Ägypten (Suez-Krise).

1957 erschien sein „Irisches Tagebuch“. Trotz der verschiedenen Preise, die Böll in dieser Zeit erhielt, durfte im Rundfunk sein bereits angekündigter Beitrag der "Brief an einen jungen Katholiken" wegen seiner massiven Kritik am deutschen Nachkriegskatholizismus nicht gesendet werden. Es erschienen auch „Doktor Murkes gesammeltes Schweigen“ und andere Satiren.

1959 – „Billard um halbzehn“. Böll wurde Mitbegründer der Germania Judaica, der Kölner Bibliothek zur Geschichte des deutschen Judentums.

1960 – 1963 - in dieser Zeitspanne setzte sich Böll stärker mit dem Zustand der katholischen Kirche in der Bundesrepublik auseinander, der er politische Einseitigkeit vorwarf.

1961 nach dem Bau der Berliner Mauer kam es zu einer heftigen Kontroverse über das Engagement der Schriftsteller als "Gewissen der Nation". Appell von dreiundzwanzig Schriftstellern (darunter auch Böll) an die UNO, ganz Berlin zu deren Sitz zu machen.

Im September/Oktober 1962 unternahm er die erste Reise in die Sowjetunion.

1963 erschien der Roman „Ansichten eines Clowns“.

1964 – 1969 - in dieser Zeit wurde das politische Engagement des Schriftstellers Heinrich Böll immer stärker. Die Zahl seiner essayistischen Schriften und Reden wurde im Verhältnis zu den Romanen und Erzählungen immer größer.

1967 erhielt H. Böll den Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Dichtung und Sprache. Bald aber erkrankte er schwer an Hepatitis und Diabetes und war monatelang bettlägerig.

1970 – 1980 - Die innenpolitische Situation in der Bundesrepublik wurde durch den aufkommenden Terrorismus immer angespannter. Böll und andere Intellektuelle wurden durch einige Politiker und ihnen nahestehender Presseorgane zu "Ziehvätern des Terrorismus" erklärt. Die Sicherheitsmaßnahmen in der Bundesrepublik wurden verstärkt.

1971 organisierte Böll einen Aufruf an die amerikanische Öffentlichkeit wegen des Prozesses gegen die amerikanische Bürgerrechtlerin Angela Davis. Es erschien der Roman „Gruppenbild mit Dame“.

1972 wurde Heinrich Böll der Nobelpreis für Literatur verliehen.

1973 Angesichts der zunehmenden Verfolgung von Schriftstellern und Intellektuellen in aller Welt fordert Böll die Politiker in Ost und West auf, "*endlich das heuchlerische Konzept der Nichteinmischung in die inneren Angelegenheiten anderer Staaten aufzugeben*". Als Beispiele für Länder, in denen Intellektuelle verfolgt werden, nennt er u.a. die Sowjetunion, die Türkei, Spanien, Brasilien und Portugal.

1979 trat er aus der katholischen Kirche aus

1983 machte ihn die Stadt Köln nach heftigen parteipolitischen Auseinandersetzungen zum Ehrenbürger.

In der ersten Schaffensphase schrieb Böll, so die eigene Formulierung, „Kriegs,-Heimkehrer- und Trümmerliteratur“, zunächst in der Form der

lakonischen Kurzgeschichte, die er sich nach amerikanischen Vorbildern (Hemingway)erarbeitete. Seine ersten Kurzgeschichten veröffentlichte Böll in Zeitschriften ab 1947; er stellte sie später zusammen unter dem Titel „Wanderer, kommst du nach Spa... (1950). Neben den typischen Motiven der Trümmerliteratur – das Grauen des Krieges, die Erfahrung der Sinnlosigkeit von Gewalt und Zerstörung, die Orientierungslosigkeit der Heimkehrer oder die Vergeblichkeit aller Anstrengungen – finden sich in den Erzählungen, die die Nachkriegsjahre zum Thema haben, neue Ansätze. Es geht um die privaten, individuellen Möglichkeiten, inmitten der Trümmer neu anzufangen; es geht um Erfahrungen des Glücks, der Liebe, der Solidarität. Damit aber wird zugleich auch schon die notwendige Wahrung des persönlichen Freiraums gegenüber anonymen Instanzen, wie Verwaltung und staatlichen Institutionen, thematisiert. Und das ist Bölls großes Anliegen bis zu seinem Tode geblieben: die Verteidigung der Rechte und Möglichkeiten des einzelnen in einer total verwalteten, zunehmend inhumanen Welt. Es entsprach Bölls Auffassung von Literatur, dass Ästhetik und Moralität untrennbar zusammengehören. In den „Frankfurter Vorlesungen“ (1964) schrieb er: *„Die Literatur kann offenbar nur zum Gegenstand wählen, was von der Gesellschaft zum Abfall, als abfällig erklärt wird.“* Aufgabe der Literatur sei dann, das von der *„Gesellschaft abfällig Behandelte in seiner Erhabenheit darzustellen.“* „Abfällig“ heißt bei Böll zweierlei: einmal das, was die Gesellschaft ausstößt, das Ausgestoßene, und zum zweiten die Haltung dessen, der ausgestoßen ist, die Verweigerungshaltung.

Durch seine Bemühungen um eine Verständigung zwischen Deutschland und Osteuropa, sein Engagement für Minderheiten und Randgruppen, seine Hilfe für verfolgte Schriftsteller, seinen Protest gegen innenpolitische Repressionen und seine aktive Rolle in der Friedensbewegung wurde Heinrich Böll zugleich zu einer moralischen Instanz.

4.3.2.2 Beispielhafte Textanalyse der Kurzgeschichte „An der Brücke“

Die Kurzerzählung „An der Brücke“ gehört thematisch zu den Bölls Werken, in denen er sich zum Problem der von der Gesellschaft Ausgestoßenen und diese Gesellschaft Ablehnenden äußert, also zu dem Thema der Verteidigung der Rechte und Möglichkeiten des Einzelnen in einer total verwalteten, zunehmend inhumanen Welt.

In dieser Geschichte geht es um einen Mann, der als Invalide (vermutlich vom Krieg) keine richtige Arbeit finden kann und sich mit der ihm angebotenen begnügen sollte. Seine Aufgabe war, die Leute zu zählen, die über die neu gebaute Brücke gingen. Doch unter diesen Leuten kam zweimal am Tage ein Mädchen, das er heimlich liebte und es verweigerte, sie in seine Statistik einzutragen.

Die Erzählung ist in der Ich-Form geschrieben und vom personalen Erzählverhalten geprägt, da die Wirklichkeit ausschließlich aus der Perspektive der Hauptfigur dargestellt ist. Wie es für die Kurzerzählung (als literarische Gattung) typisch ist, hat auch diese keine Vor- und Nachgeschichte, konzentriert sich auf die Darstellung eines kurzen Daseinsausschnitts und gestaltet konfliktgeladene Situationen eines Einzelmenschen.

Der Konflikt besteht zwischen dem Haupthelden und der Gesellschaft, die er seines Unglücks beschuldigt und gleichzeitig über sie ironisiert. Der Konflikt wird schon im ersten Satz angedeutet, in dem der Mann sich den anderen gegenüberstellt. Das kommt deutlich durch das Demonstrativpronomen *die*, mit dem er diese Leute bezeichnet, zum Ausdruck. Die ihm Gegenüberstehenden bekommen auch weiter keine eigenen Namen, sondern werden nur durch das Personalpronomen *sie* bezeichnet. Wer wird darunter gemeint?, stellt sich die Frage. Die Antwort ist nicht schwer zu finden. *Die haben mir meine Beine geflickt*, - sagt der Erzähler, also können es Ärzte sein, die ihn operiert haben. Aber gleichzeitig sind das auch die, die ihm *einen Posten gegeben haben*, also Arbeitgeber. Im Laufe der Geschichte wird es klar, dass der Erzähler darunter die Leute meint, die über sein Leben entscheiden und die Welt regieren, also die

Machthabenden. Ihnen stellt er sich gegenüber, ihre Macht verschmäht er, und ironisiert über sie.

Die Gegenüberstellung zieht sich durch den ganzen Text und gestaltet damit die Komposition (die inhaltliche Struktur) des Textes. Sie wird durch die ironische Haltung des Erzählers betont, die die ganze Geschichte (ausgenommen den dritten und vierten Absätze, in denen es um seine Geliebte geht) durchdringt und wie „die Machthabenden“, als auch den Haupthelden selbst betrifft. So wirkt das Verb *flicken* als metaphorisches Synonym zu ‚operieren‘ im Kontext abwertend und drückt eine gewisse Missachtung des Sprechenden gegenüber sich selbst und denen, die das gemacht haben, aus.

Die Hauptfigur stellt einen Nihilisten dar, der als Invalide dieser Gesellschaft nicht gehört und nicht gehören will, deren Moral er ablehnt. Seine negative – ironische und damit auch ablehnende Haltung wird sprachlich durch verschiedene Mittel zum Ausdruck gebracht, vor allem durch den Gebrauch der gehobenen, aufwertenden Lexik (*sich berauschen, Triumph, strahlen, befriedigt, Großzügigkeit verströmen lassen*) in Bezug auf die sinnlose Tätigkeit (*an diesem sinnlosen Nichts*). Die Ironie klingt auch im Satz „*Sie lieben das zweite Futur <...>*“ in dem *das zweite Futur* als metonymische Periphrase die Sicherheit der Machthabenden in ihrer Zukunft bezeichnet. Diese Wendung wird im Text dreimal wiederholt, was im Allgemeinen zur Ausdrucksverstärkung dient und die Ironie des Erzählers betont. Dazu trägt auch die klimatische Reihe *multiplizieren, dividieren, prozentualisieren* bei, die am Ende des Textes schon in ihrer variierten Form *multipliziert und dividiert und in ein prozentuales Nichts verwandelt* die Sinnlosigkeit der Absichten der Arbeitgeber ausdrückt.

Bemerkenswert ist der architektonische Bau des Textes. Er gliedert sich in sechs Absätze, wobei der erste Satz jedes Absatzes das Thema angibt, das weiter behandelt wird.

So geht es im dritten und vierten Absätzen um die Liebe und die Geliebte des Haupthelden. Dieses Thema bedingt den Wechsel der Erzählhaltung: die Ironie ist hier nicht im Geringsten zu spüren. „Neue Ansätze“ – es ist das, was Böll

von den anderen Autoren der Trümmerliteratur unterscheidet, er spricht über die privaten, individuellen Möglichkeiten, inmitten der Trümmer neu anzufangen. Das zärtliche Gefühl des Haupthelden kommt durch folgende Wendungen zum Ausdruck, wie *meine kleine Geliebte, mit <...> den zarten Füßen, ahnungslos und unschuldig, dieses hübsche Kind*. Als Refrain klingt der Satz „*Es ist klar, dass ich sie liebe*.“, der im vierten Absatz eine Art Rahmen bildet und in dem sich aber gleichzeitig den Wunsch des Mannes hören lässt, sich selbst darin zu überzeugen. Als ob er sich zu glauben nicht traut, dass er immer noch lieben kann.

Bölls Held ist aber kein passiver Beobachter, keine stets über das Leben klagende Person. Er kann sich auch für seine bessere Existenz kämpfen. Die expressiv gefärbte Wörter *höllisch, verrückt*, der Vergleich mit einem *Kilometerzähler* betreffs seiner Tätigkeit im Moment der Kontrolle betonen den kämpferischen Charakter dieses Menschen trotz seiner Ausgestoßenheit von dieser Gesellschaft.

Von einer völlig anderen Stimmung ist der letzte Absatz, in dem es um die Hoffnungen oder eher Träume des Haupthelden geht. Dominierend wirkt das Substantiv *Lenz*, das die erwünschte Tätigkeit als Begehrungsobjekt charakterisiert. Doch die Konjunktivform der letzten Sätze verändert die ermutigende Stimmung der ersten drei in die traurige Irrealität.

Die Gedankenpunkte, mit denen die Erzählung endet, bedeuten einen für diese literarische Form typischen offenen Schluss, der den Leser über das Gesagte weiter nachdenken lässt.

In dieser Kurzerzählung schneidet Böll eine wichtige Frage an, die besonders heutzutage an Bedeutung gewinnt. Erinnern wir uns nur an die Worte von Majakowskij aus den Zeiten der Oktoberrevolution: „*Einer ist keiner, einer ist Quatsch*“. Das war eine Hymne der Revolution und zugleich eine Rechtfertigung des Massenmordes. Erinnern wir uns an den Roman „*Wir*“ von Eugen Samjatin, wo Menschen statt Namen Ziffernkombinationen trugen. Erinnern wir uns an das Werk von A. Solshenizyn „*Ein Tag aus dem Leben von Iwan Denissovitsch*“, wo es auch keine Namen, sondern die Bezeichnungen wie 111,-354 gibt. In allen

diesen Fällen ist dem Menschen seine Freiheit entzogen (Gefängnis, politischer Freiheitsentzug), in allen diesen Fällen wird ein einzelner Mensch unsichtbar hinter den riesigen Menschenmassen.

Und zweitens: die Jagd nach höheren Ziffern prägt nicht nur die Vergangenheit, sondern auch unsere postindustrielle Zeit. Die Menschheit stellt sich immer größere wirtschaftliche Ziele und misst alles mit einem wirtschaftlichen Maß. Dabei werden die anderen Seiten des Lebens einfach vernachlässigt.

4.3.3 Vorbereitungsschritte zur stilistischen Textanalyse der Kurzgeschichte von H. Eisenreich „Am Ziel“. Beispielhafte Textanalyse der Kurzgeschichte

Aufgabe 1

Sammeln Sie und analysieren Sie die Funktion der semantisch-lexikalischen Ausdrucksmittel.

Semantischer Befund

- Häufung von Substantiven, Adjektiven und Partizipien zur Kennzeichnung von Wertvorstellungen (Sich von *Ja, dachte Leisiger, in den kleinen Konferenzsaal!* <...> bis *und an schweißfeuchtes Pferdeleder denken ließen.*)

- Häufung von Verben als Hinweis auf die Totalität der Zielvorstellung (Sich von *denn seit er eingetreten war in die Firma, hatte er hingearbeitet auf diesen Tag des Triumphes* <...> bis *so hatte er darauf zugelebt,*);

- Häufung von Zeitangaben mit extremer Spannweite zur Charakterisierung übertriebener Zeitplanung:

(das) *Endlose*

zehn Jahre

acht Stunden

kurze Spanne

zehn Minuten

halb neun;

- Häufung von Wörtern, die einen Zusammenbruch signalisieren:

Leere

hineingestürzt

Angst

zerdrücken, zerquetschen, zermalmen (Klimax),

beseitigen

Haltlosigkeit

zerdrücken, zerquetschen, zermalmen

zusammensacken

erbärmliches Häuflein;

- **Ziel** als einer der Leitmotive der Kurzgeschichte realisiert sich durch

- das erweiterte Wortfeld:

anvisieren

endlich

hingearbeitet

zugelebt

aus dem wie anvisierend halb zugekniffenen Auge;

- die eindringliche Wiederholung des Satzes *Nun war es so weit;*

- mehrere Hinweise auf den Konkurrenten Stiasny;

- durch die Betonung der einseitigen Lebensausrichtung;

- das symbolische Bild *eines Ertrunkenen (von indem sein mächtiger Leib noch aufrecht stand, aber schon mit einem ungekannten Gefühl der Haltlosigkeit darin <...> bis eines Ertrunkenen noch tagelang an dem Strande liegenbleiben, von dem aus er sich zu weit);*

- metaphorische Wortverwendung zur Veranschaulichung der heimlichen Tätigkeiten:

Wühlarbeit

unterhöhlt, untergraben, unterminiert (klimatische Reihe);

- Enge des Blickfeldes:

wie jener Obmann <...> (Verallgemeinerung)

gleichwie ein lebenslänglich Gefangener

wie die Kleider eines Ertrunkenen;

- innere Aushöhlung, Leere:
wie von dauerndem Sitzen geformter Mann;
- ähnliche Einseitigkeit:
wie eine seiner Maschinen (Entmenschlichung);
- ironische Verwendung der Leitbegriffe zur Betonung der Entlarvung:
Ziel und Triumph pervertieren sich in ihr Gegenteil,
ironischer Unterton bei Aufzählung seiner lebensfüllenden Tätigkeiten zur Angabe der Nichtigkeit, ebenfalls bei Titelaufzählung (*der Minister a. D. Dr. h. c., Hinter seinem Rauchschleier nickte der Minister a. D.*) als Zeichen der Lächerlichkeit;
 - Häufung von Ausrufesätzen und Sätzen mit Gedankenstrichen, Kennzeichnung der inneren Erregung;
 - Häufung von Satzgefügen mit Doppelpunkt als Ausdruck drängender Gedankenballungen;
 - Verwendung von eingeklammerten Einschüben zum Zeichen spontaner Komposition (im Gegensatz zur *eiskalten Sachlichkeit*);
 - Vorherrschen langer, parataktischer Satzverknüpfungen, oft fragmentarisch-assoziativ verbunden, als Hinweis auf verwobene Bewusstseinsströme;
 - Änderung der Erzählperspektive (ab *Und da spürte er plötzlich die Stille und die Leere dieses Abends, in den er aus der Höhe seiner Anspannung unvorbereitet hineingestürzt war <...>*);
 - Stiländerung (ab *Um etwa die gleiche Zeit geschah das, <...>*);
 - Spannungsbogen vom aufsteigenden ersten Satz (Betonung auf dem ersten Wort) bis zum abfallenden letzten Satz, der den Text fast tonlos abrundet.

Aufgabe 2

Gliedern Sie die Kurzgeschichte, indem Sie die Architektonik und die Komposition des Textes in Betracht ziehen. Nehmen Sie die folgende Gliederung als Beispiel.

Die Gliederung der Kurzgeschichte richtet sich nach den Gedankeneinheiten, die den Aufbau des Textes bestimmen:

- 1 Situation
 - 2 Psychische Wirklichkeit
 - 2.1 Seelenzustand: Erregung
 - 2.2 Einschätzung der Lage: Sicherheit
 - 2.3 Vorgeschichte
 - private Lebensplanung
 - berufliche Korruption
 - 3 Physische Wirklichkeit
 - 3.1 Zusammenbruch
 - 3.2 Tod
 - 4 Berufliche Wirklichkeit
 - 4.1 die Vorgesetzten
 - 4.2 ihre Berufsauffassung
 - 5 Aussage
- Aufgabe 3

Lesen Sie die nächste Textanalyse und ergänzen Sie diese, indem Sie passende Zeilen in die offen stehenden Klammern einschreiben.

Beispielhafte Textanalyse

Herbert Eisenreichs Kurzgeschichte „Am Ziel“ führt den Leser unter Einsatz der erlebten Rede unvermittelt in eine besondere Situation: Der Leser wird vom ersten Satz an Zeuge der Bewusstseinsregungen eines Mannes (*Das also war der Abend zuvor, der Abend vor der Nacht zu dem Tag, der ihm den Triumph bringen sollte!*), dessen Lage nach und nach durchschaubar wird. Es handelt sich um einen Mann namens Leisiger, der für den folgenden Vormittag zu einem Dienstgespräch gebeten wurde, über dessen Bedeutung er am Vorabend nachdenkt.

Während er aus dem Fenster sieht (), lässt er seinen Gedanken freien Lauf, ganz im Gegensatz zu seiner bisherigen Haltung, die in ständiger Selbstkontrolle und Selbststeuerung bestand (). Langatmige Satzgefüge, in denen ganze

Wortketten oft assoziativ verbunden oder getürmt werden, zeigen, dass viel in ihm vorgeht (). Dazu auch Ausrufezeichen, Gedankenstriche und, die seine Erregung erkennen lassen ().

Im Gegensatz dazu weiß er sich ganz sicher in dem erwarteten Gesprächsergebnis (), d.h. in seiner Beförderung, für die Dr. Stiasny (nach der Meinung von Leisiger) seinen Platz zu räumen hätte. Leisiger sieht sich mit diesem antizipierten Erfolg am *Ziel* seiner Wünsche angekommen und wähnt sich im Vorgefühl eines bevorstehenden *Triumphes* (). Immer wieder steigen diese beiden Kernbegriffe in ihm auf und gipfeln in dem mehrfach wiederholten Gedanken: *Nun war es so weit!* ()

Diese Überbetonung des Sicherheitsgefühls lässt beim Leser von Anfang an die Vermutung aufkommen, dass hier etwas nicht stimmt, dass hier eine Fehleinschätzung vorliegen könnte.

Der unkontrollierte Gedankenfluss wird ständig von Erinnerungen unterbrochen (), so dass es sich vor den Augen des Lesers die Vorgeschichte des erwarteten Ereignisses entfaltet. Herr Leisiger entpuppt sich als ein Oberinspektor, der in den letzten zehn Jahren nichts anderes getan hat, als sein Leben auf die nächste Beförderung auszurichten ().

Wie total diese Lebensplanung alles andere beiseite gedrängt hat, wird vor allem in der beliebig drängenden Verbfolge ersichtlich, die mit leicht ironischem Unterton Wesentliches und Unwesentliches unterschiedslos als *Leben* darstellt (). Die Ergänzung, dass dies alles mit *eiskalter Sachlichkeit* geschehen sei, lässt den Eindruck entstehen, dass so ein Arbeitseinsatz (*dreimal acht Stunden*) letztendlich der menschlichen Qualität entbehrt ().

Dies bestätigt sich in einer weiteren Rückblende, in der Herr Leisiger sich als jemand zeigt, der durch seinen Konkurrenzkampf (*bis zur Siedehitze*) zu einer gefühllosen, amoralischen Maschine geworden ist (). Ganz sicher wird der Leser darüber, wenn er abschließend von Leisigers *Diplomatie* erfährt (), mit der er systematisch-berechnend sein berufliches Ziel verfolgt hat: mit schmutziger *Wühlarbeit* und Raffinesse (Vergleich mit dem Gefangenen). Das anfängliche Bild

eines Menschen, der Grund zur Zuversicht hat, höhlt sich also unmerklich von innen aus.

Dieser psychischen Entlarvung folgt nun im Text die physische Entlarvung. In gleitenden Übergängen wechselt ab Zeile () die Erzählperspektive. Herr Leisiger wird zunehmend von außen geschildert, und es entsteht das Bild eines kraftlosen Mannes, der sich verzehrt hat (). Dem letzten Aneinander von Substantiven *Abend*, *Tag*, *Triumph*, die im Text den erhofften Erfolg Leisigers symbolisieren, folgt eine antithetisch wirkende Metapher *Stille und Leere dieses Abends*, die den kommenden Zusammenbruch ankündigt ().

Genauso unmenschlich wie sein Leben ist auch sein Tod. Trotz dass sich sein Gefühl und seine Emotionen heftig zu Wort melden, ist sein Tod der mechanischen Zerstörung eines Dinges ähnlich.

Der abschließende Vergleich des toten Leisigers (der übrig gebliebenen Haut) mit den Kleidern eines *Ertrunkenen* () leitet den Leser über zum letzten Textteil, einem Gespräch zwischen Herrn Leisigers Vorgesetzten in besagtem Konferenzsaal. Die Szene zeigt, dass sein Ziel, sein Triumph, entgegen seinen Erwartungen, auch ertrunken wären ().

Im Gegensatz zu den Wunschvorstellungen Leisigers sieht die berufliche Wirklichkeit nämlich ganz anders aus, und zwar haben Leisigers Vorgesetzten seine Machenschaften längst durchschaut und beabsichtigen auf keinen Fall, ihn zu befördern (). Ihre Schilderung zeigt aber dem Leser, dass sie sich grundsätzlich von Leisiger nicht unterscheiden.

Auch sie sind blutleer und einseitig (). Der Minister a. D., der kommerzielle Direktor, der technische Direktor sind werden entpersonifiziert, verdinglicht () und es fehlt auch ihnen das individuell Menschliche. Außerdem ist aus ihrem behäbig-desinteressierten Verhalten zu schließen, dass ihr berufliches Engagement recht abgestumpft ist (). Auch in ihrem Berufsethos unterscheiden sie sich kaum von Herrn Leisiger, da nicht sein Verhalten sie nachdenklich macht, sondern seine Selbsteinschätzung, wenn er glaubte, der erste und der einzige zu sein (). Sie scheinen sich gut in den Methoden beruflichen Aufstiegs auszukennen.

So kommt im Leser langsam der Verdacht auf, als hätten sie selbst nur einen geschickteren, nicht aber einen ehrenwerteren Weg gewählt, um ihre jetzigen Positionen zu erreichen. Die Aufdeckung der beruflichen Wirklichkeit offenbart also nicht nur den Irrtum des Herrn Leisiger, sondern auch die Tatsache, dass er kein Einzelfall ist.

Damit ergibt sich als Hauptidee die Kritik an der Einstellung des Menschen, die berufliches Fortkommen um jeden Preis für das höchste Lebensziel hält.

5 Glossar der Stilfiguren

ALLEGORIE: Sprachlicher Ausdruck, der einen abstrakt-allgemeinen Begriff sinnlich-konkret darstellt durch die Gestalt eines konkreten Objektes der Wirklichkeit.

O Deutschland, bleiche Mutter! / Wie sitzt du besudelt / Unter den Völkern.(...) (Bertolt Brecht, Deutschland)

Willkommen, schöner Jüngling! / Du Wonne der Natur! (Fr. Schiller, An den Frühling)

ALLITERATION: eine literarische Stilfigur, bei der die betonten Stammsilben benachbarter Wörter (oder Bestandteilen von Zusammensetzungen) den gleichen Anfangslaut (Anlaut) besitzen.

Klipp und klar sagen.(Phraseologismus)

Wiegende Welle auf wogender See ... (J.W.Goethe)

ALLUSION: (Anspielung) Umschreibung eines Sachverhalts in einer meist scherzhaft spielerischen Weise durch eine Bezugnahme auf eine bekannte Person, ein Ereignis, ein literarisches Werk.

In jener zurückliegenden Zeit wurde ein Berliner Spottlied verboten, das mit dem Kehrreim "Hermann-heißt er ..." ausklang; und dieser besungenen Größe sollte hoch und breit das Portal entsprechen. (Anspielung auf Hermann Göring) (Günter Grass, Ein weites Feld)

ANADIPLOSE: Form der Wiederholung, bei der das Wort oder die Wortgruppe am Ende eines Satzes/Verses für die Eröffnung des Folgesatzes/Verses wieder aufgenommen wird. Schema: ... x / x...

*Ich möchte einer werden so wie **die**, /**die** durch die Nacht mit wilden Pferden fahren* (Rainer Maria Rilke, Der Knabe)

ANAPHER: Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe jeweils am Anfang einer Folge von Sätzen/Teilsätzen/Versen. Schema: x ... / x ... /.

*(...) die Landschaft hing weich und weiß unter den warmen Bäuchen des unendlichen Gestöbers, **Schnee** hat sich uns auf die Wimpern gesetzt, **Schnee** ist uns in die Augen geflogen, **Schnee** hat uns jeden Blick verhängt, **Schnee** ist uns in den Hals geschmolzen, **Schnee** hat jede Falte unserer Kleider verklebt, **Schnee** ist blendend und schmerzhaft aus dem Nichts auf uns zugetrieben, (...)* (Eugen Roth, Der Gang zur Christmette)

ANFANGSREIM (Alliteration/Stabreim) – Wiederholung desselben Anlauts (vgl. Zeile 1 *Dichter Dorlamm*, Zeile 3 *Meinung, mal, mein* usw.; siehe § 1.5.7).

ANTIKLIMAX: Steigerung (siehe KLIMAX), jedoch in gegenläufiger, "negativer" Richtung.

*Eure Exzellenzen! **Höchste, hohe und geehrte Herren!*** (Heinrich Mann, Der Untertan)

ANTITHESE: Sprachlich (z. B. durch Verwendung von Antonymen oder durch stark charakterisierende Bezeichnungen) deutlich markierte Kontrastierung der gedanklichen Inhalte von Sätzen, Wortgruppen oder lexikalisch-phraseologischen Ausdrücken.

*Der Mann führte den **Titel eines Generalkonsuls** und handelte ansonsten **mit Seifen**.* (Kurt Tucholsky, Schloß Gripshohn)

ANTONOMASIE: Sonderform der PERIPHRASE (siehe dort). Ersetzung eines Eigennamens durch einen umschreibenden Ausdruck.

*Kennst Du **das Land, wo die Zitronen blühen?*** (=Italien) (J. W. Goethe, Mignon)

APOSIOPESE: Satzabbruch als Ausdruck einer (durch Erregung bedingten) Unterbrechung des Gedankenablaufs.

*Wenn es mir nicht gelingt, den Grafen augenblicklich zu entfernen: **so denk' ich** – Doch, doch, ich glaube, er geht in diese Falle gewiss.* (G.E. Lessing. Emilia Galotti)

APOSTROPHE: Pathetische Hinwendung an einen nur gedachten, abwesenden oder an einen anderen als den "eigentlichen" Adressaten.

(Der) Gemütszustand, in dem ich mich heute (...) niedersetze, um mit der Lebensbeschreibung meines in Gott ruhenden\ - o möge es so sein! - in Gott ruhenden unglücklichen Freundes den Anfang zu machen (...). (Thomas Mann, Doktor Faustus)

ARCHITEKTONIK – die Gliederung des Sinnganzes in *formale Einheiten* (sogenannte architektonische Einheiten), – in abgeschlossene Monolog- und Dialogstücke, in Absätze, Abschnitte, Kapitel, Buchteile, Bücher. Architektonik und Komposition sind noch verwandte, aber nicht identische Begriffe. Die Komposition stellt auch eine Gliederung des Sinnganzes dar. Bei der *Architektonik* steht *das Formale* im Vordergrund, bei der *Komposition* – das Inhaltliche. Kurz formuliert geht es bei Architektonik um äußere, bei Komposition – um innere Gliederung des Werkes bzw. des Textes. Zwischen den beiden Begriffen besteht eine feste Wechselbeziehung.

ASYNDETON: Wiederholung oder Häufung syntaktisch koordinierter Glieder ohne Konjunktionen.

*Der bekannte Blick, **dunkel, leicht spöttisch, ein wenig vorwurfsvoll.*** (Christa Wolf, Nachdenken über Christa T.)

Die Unverbundenheit der Satzglieder stellt meist ein **drängendes Tempo** des Geschehens her. Asyndetische Wortverbindung verleiht dem Text sehr oft **Dynamik und Spannung** und drückt eine stoßweise vorrückende Bewegung aus.

CHIASMUS: Überkreuzstellung. Zwei syntaktisch koordinierte Einheiten werden in umgekehrter Folge (wörtlich oder variiert) wiederholt. Das Schema: x + y / y + x.

(...) *man sprach zuweilen von **leichtsinnigen Dingen wichtig**, von **wichtigen öfters leichtsinnig** (...).* (Adalbert v. Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte)

ELLIPSE: Satzbildung mit Einsparung grammatisch oder lexikalisch notwendiger Glieder, wenn die Einsparung die Verständnis nicht stört, da sich Elliptische Auslassungen mit Hilfe des sprachlichen oder situativen Kontextes rekonstruieren lassen.

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde <...> (Johann Wolfgang von Goethe)

ENDREIM: Wiederholung der Buchstaben, vom letzten betonten Vokal an (vgl. Zeile 1/2 *selten, gelten*, Zeile 3/4 *mein, sein* usw. – siehe § 1.5.7). Es liegt auf der Hand, dass solche Klangwiederholungen Wörter verbinden und damit zugleich von nicht verbundenen abgrenzen. Doch ihre Hauptfunktion ist einen ästhetischen Wohlklang auslösen, die in der Dichtung innewohnt.

EPIIPHER: Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe jeweils am Ende einer Folge von Sätzen/Teilsätzen. Das Schema ist: ...x/...x/.

*Der kleine Fluß **steht**, und das Schloss Zigulln **steht und erhebt sich nicht** -
Der heilige Georg **steht auf dem Neuen Platz** (...) **Daneben die Kaiserin **steht und erhebt sich nicht**.*** (Ingeborg Bachmann, Jugend in einer österreichischen Stadt)

EPITHETON: Attribut in der Form eines Adjektivs, Partizips oder einer Apposition mit stilistisch relevanter Funktion, z. B. der Funktion der (oft metaphorischen) Hervorhebung, der expressiven Charakterisierung, der betont subjektiven Wertung.

*So sehe ich immer noch den Doktor Saul Ascher mit seinen **abstrakten Beinen**, mit seinem **engen, transzendentalgrauen Leibrock**, und seinem **schroffen, frierend kalten Gesichte*** (Heinrich Heine, Die Harzreise)

EUPHEMISMUS: Umschreibung eines Sachverhalts durch einen Ausdruck mit verhüllender (beschönigender, mildernder, tabuisierender) Funktion.

das Ziel neutralisieren (= den Menschen töten) W. Borchert, Draußen von der Tür)

EXPRESSIVITÄT ist Charakteristik sowohl einzelner Lexeme als auch ganzer Texte. Expressiv nennt man Spracheinheiten (phonetische, morphologische, lexikalische und syntaktische), die zum emotionalen Ausdruck der Einstellung (negativen oder positiven) des Autors zum Gesagten oder zum Gesprächspartner beitragen. *Morphologische* (wortbildende) Mittel schließen Zusammensetzung und zahlreiche Affixe (chen, lein, rei...) ein. *Zu den lexikalischen expressiven Mitteln* gehören Wörter, die die Gegenstände und Erscheinungen der Wirklichkeit nicht nur bloß nennen, sondern in ihrer semantischen Struktur auch emotive, konnotative Komponente enthalten. Expressiv auf *der syntaktischen Ebene* kann die Wortstellung sein, elliptische Konstruktionen (Ellipse), Isolierungen, Wiederholungen verschiedener Art und andere Mittel können auch diese Funktion erfüllen. Expressiv (im Vergleich zur stilistisch neutralen, normativen Lexik) sind *gehobene*, als auch umgekehrt *familiäre, grobe Lexik*. Expressiv können auch bildliche Mittel sein. Kühne Metapher und Metonymien sind meist expressiv, verblasste haben die Expressivität ihrer Bilder schon verloren. Zu der expressiven Lexik gehören auch Interjektionen.

FIGURA ETYMOLOGICA: Wiederholung in der Form einer Wortstammwiederholung und dadurch bewirkter Hervorhebung der Semantik des Wortstamms.

*Aber weißt du, man kann auch **treu** sein, wenn man **untreu** ist. **Treuer** als in der **Treue**.* (Theodor Fontane, L. Adultera)

HYPERBEL: Ausdruck zum Zweck der Übertreibung.

*Abgebildet war (...) ein mit dem Filzstift gekritzelt Selbstitat: „**Nichts tyrannischer als alte Leute!**“* (Günter Grass, Ein weites Feld)

INVERSION: Vom allgemeinen Sprachgebrauch abweichende Wortstellung bzw. Satzgliedfolge.

Immer wieder aus der Erde Tälern / Dampf zu uns empor des Lebens Drang (...). (Hermann Hesse, Der Steppenwolf)

IRONIE: Als spezielle Form des Tropus, Ersatz des eigentlichen Ausdrucks durch einen Ausdruck mit gegenteiliger Semantik.

*Der Balkon ist wunderbar hoch“, sagte er <...>, „und unten ist **bildschöner Beton.**“* (Mercier Paul, Der Klavierstimmer)

KLIMAX: Aufzählung mit mindestens drei Gliedern, die durch ihre Reihenfolge eine Steigerung (z. B. 'wachsende Konkretheit', 'zunehmende Intensität') zum Ausdruck bringen.

*Als er zum Güterbahnhof zurück zu Kleinholz geht, sieht er auf der anderen Seite der Straße **eine Gestalt, einen Menschen, ein Mädchen, eine Frau, seine Frau.*** (Hans Fallada, Kleiner Mann - was nun?)

KYKLOS: Rahmenwiederholung, Einrahmung. Ein Wort oder eine Wortgruppe am Anfang wird am Ende eines Satzes/Teilsatzes/Verses wiederholt. Das Schema ist: /x...x/.

***Unflat** oben und unten! ich musste fürchten, ein **Unflat** selber zu werden, ein Schwamm, faules verlorenes Holz.* (W. v. Goethe, Römische Elegien)

LITOTES: Ersetzung eines Ausdrucks, der einen bestimmten komparativischen bzw. elativischen Grad anzeigt, durch Verneinung des Gegenteils.

*(...) eine Nische mit Herd und Rauchfang, einer kleinen Schiffsküche **nicht unähnlich*** (statt *recht/sehr ähnlich*) (Theodor Fontane, L'Adultera)

METAPHER: Ersetzung eines eigentlichen durch einen uneigentlichen Ausdruck, wobei die Ersetzung aufgrund der Tatsache erfolgt, dass eine Ähnlichkeitsbeziehung vorliegt oder gesehen wird.

*<...> wenn sie wüssten, was das für ein **mieser, heuchlerischer Vogel** ist – und betrogen hat er mich auch, um eine ganze Flasche Schnaps.“* (Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns, S. 152).

METONYMIE: Ersetzung eines eigentlichen durch einen uneigentlichen Ausdruck, wobei beide Bezeichnungen sich auf Sachverhalte beziehen, die in einem realen Zusammenhang stehen, (z. B. *das Blau für den Himmel*)

*Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn /Im klaren **Blau**, die weißen, zarten.*
(Georg Trakl, Musik im Mirabell)

OXYMORON: Eine Verbindung von Wörtern, die an sich widersinnig ist, jedoch absichtlich einen Sachverhalt als paradox darstellt.

*Weißes Rauschen im Kopfhörer meiner Zeitmaschine. **Stummer kosmischer Lärm.*** (Hans Magnus Enzensberger, Der Untergang der Titanic)

PARALLELISMUS: Wiederholung der syntaktischen Konstruktion (meist in Kombination mit weiteren Formen der Wiederholung und auch besonderen Formen der Variation).

Die Kunst blättert den Kitsch vom Leben. Der Kitsch blättert das Leben von den Begriffen. (Robert Musil, Unfreundliche Betrachtungen)

PARENTHESE: Unterbrechung des Satzes durch Einfügen eines syntaktisch, intonatorisch oder graphisch deutlich abgehobenen Einschubs.

*An dessen Lehmsockel - **er hätte hinabspringen können** - begann der ungeheure Bereich des zum gesamten Horizontrund wegfiehenden (...) Stroms (...).*
(Peter Handke, Langsame Heimkehr)

PARONOMASIE: Wortspiel, das auf struktureller Ähnlichkeit zwischen zwei etymologisch nicht zusammengehörigen Wörtern beruht.

*(...) der **Rheinstrom** ist worden zu einem **Peinstrom** (...).* (Friedrich Schiller, Wallensteins Lager)

PERIPHRASE: Ersetzung einer einfachen bzw. üblichen Benennung durch einen umschreibenden Ausdruck zum Zweck besonderer Wirkung, meist mit Hervorhebung besonderer Merkmale.

*Auch schied sie aus dem **Land der Hoffnung** ab. (Land der Hoffnung = Leben.)* (J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris)

PERSONIFIKATION: Sonderform der METAPHER (sieh dort); es erfolgt eine Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Nichtmenschliches.

*Fern hallt Musik! doch hier ist stille Nacht, / Mit Schlummerduft **anhauchen mich** die Pflanzen;/(...).* (Theodor Storni, Hyazinthen)

POLYSYNDETON: Wiederholung oder Häufung syntaktisch koordinierter Glieder mit jeweils einer Konjunktion innerhalb der Reihenbildung.

*Das Rotkäppchen kehrte also zurück (...) **und** erzählte, was ihm widerfahren war, **und** die Mutter schlug die Hände zusammen über ihrem Kopf **und** rief nach den Nachbarn, **und** das ganze Dorf(...) lief alsbald herbei, **und** das Rotkäppchen mußte noch einmal von vorne berichten (...)* (Stefan Heym, Wie es mit Rotkäppchen weiterging)

Solche Wortverbindungsart schafft eine enge Verbindung zwischen den einzelnen Begriffen und widerspiegelt eine **g l e i c h m ä ß i g e r h y t h m i s c h e B e w e g u n g**.

PROLEPSE: Hervorhebende Vorwegnahme eines Satzgliedes am Anfang eines Satzes und Wiederaufnahme durch ein Pronomen oder Adverb.

*Vom Berg der **Knab'**, /**Der** zieht hinab /In heißen Sommertagen; /**Im Tannenwald**, /**Da** macht er Halt, /Er kann sich kaum noch tragen.* (Friedrich Hebbel, Knabentod)

SYMBOL – ein bildkräftiges Zeichen bzw. ein Wortzeichen, in dem zwei Komponenten (Bezeichneten) – eine konkreten Vorstellung und ein abstrakter Begriff (eine Idee) – zusammengesetzt sind, d.h. die Vorstellung impliziert einen Begriff.

Der symbolische Gehalt des Romans „Das siebte Kreuz“ von A. Segers ist unmissverständlich. Hinter der wörtlichen Bedeutung der realen Wirklichkeitserscheinung (**das siebte Kreuz**) steckt ein klares, wenngleich konnotationsreiches Symbol: Sieg des antifaschistischen Widerstandes trotz unmenschlicher schwieriger Bedingungen.

SYNÄSTHESIE: Ausdruck, bei dem Begriffe aus verschiedenen Sinnesbereichen durch Bedeutungsübertragung zusammengerückt werden.

*Ich rufe sechs (...); dann schweige ich und horche... Lautlose, **schwarze Stille**.* (Eugen Roth, Der Gang zur Christmette)

SYNDETON: Verbindung zweier syntaktisch koordinierter Glieder durch eine Konjunktion (s. POLYSYNDETON), oftmals am Ende einer asyndetischen Reihenbildung oder zur Bildung paariger Gliederung.

*Ein Stoß geht durchs Haus, ein Schwanken **und** Fallen, ein Knistern **und** Fauchen.* (Eugen Roth, Der Gang zur Christmette)

SYNEKDOCHE: Sonderform der METONYMIE (siehe dort). Ein Teil steht für das Ganze ("pars pro toto") oder - umgekehrt - das Ganze für einen Teil ("totum pro parte").

*Schmerzhaft muss jenes Band zerreißen, / (...) /Einmal das treuste **Herz** verwaisen, /(...).* (Novalis, Heinrich von Ofterdingen)

TAUTOLOGIE: Doppelung als unnötige Wiederholung (Stilfehler) oder als Mittel der Verstärkung. Oft wird ohne strenge Abgrenzung für 'Tautologie' auch der Terminus 'Pleonasmus' verwendet.

*Hunde spazierten neben ihren Herren, und alle Bäume standen **lautlos still**, und die Vöglein warteten (...).* (Robert Walser, Der Räuber)

TROPUS: Oberbegriff für Formen des Ersatzes eines eigentlichen (usuellen) durch einen uneigentlichen (nicht usuellen) Ausdruck, z. B. bei der METAPHER oder bei der METONYMIE (siehe dort).

ZEUGMA: Syntaktisch bzw. semantisch "inkorrekte" Verbindung ungleichartiger Einheiten unter ein und derselben übergeordneten Einheit.

*Die Haare **verlieren**, die Nerven / versteht ihr, die kostbare Zeit, / auf verlorenem Posten an Höhe / **verlieren**, an Glanz, ich bedaure / macht nichts, nach Punkten, / unterbrecht mich nicht, Blut / **verlieren**, Vater und Mutter, /(...)* (Hans Magnus Enzensberger, Titanic)

Literaturverzeichnis

- 1 Гончарова, Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык: учебное пособие / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.
- 2 Jolles A. Einfache Formen. / A. Jolles. – Tübingen, 1974. – 272 S.
- 3 Kelle A. Deutsch Oberstufe. Texte analysieren und interpretieren / A. Kelle: Mentor Verlag. München, 1998. – 176 S.
- 4 Lange, V. Epische Gattungen / V. Lange. In: Faulstich Werner und Hans-Werner Ludwig. Arbeitstechniken für Studenten der Literaturwissenschaft. – Tübingen, 1981 (1.Aufl. 1978). – 258 S.
- 5 Silman T. Stilanalysen / Т. Сильман. – Ленинград: Просвещение, 1969. – 243 с.

Quellennachweis

- 1 Böll H. Der Mann mit den Messern. Erzählungen. – Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- 2 Borchert W. Das Gesamtwerk. – Rowohlt Taschenbuch Verlag.