

Prüfungsablauf, Begriffslisten und Fachliteratur für die Modulabschlußprüfung in Literatur- und Kulturwissenschaft

Prüfungsablauf

Beschreibung des Prüfungsablaufs

Den Ausgangspunkt der Prüfung bildet eine Textvorlage zur deutschsprachigen Literatur (Lyrik, Erzählliteratur, Drama) bzw. zur Kulturwissenschaft (zu kulturellen Erscheinungen). Zum Text werden bezüglich seiner Form und seines Inhalts insgesamt 4 bzw. 5 Fragen gestellt. Die Fragen beziehen sich einerseits auf den literarischen Text sowie auf die Gattung, den Autor und den literaturgeschichtlichen Kontext, andererseits auf verschiedene Elemente, Erscheinungen und Probleme der Kultur(wissenschaft). Der/die Studierende erhält eine Vorbereitungszeit von 10 Minuten, während der er/sie den Text und die Fragen durchliest und sich auf ihre Beantwortung vorbereitet. Danach beantwortet er/sie die Fragen vor der Prüfungskommission bzw. führt mit den Mitgliedern der Kommission vor dem Hintergrund der konkreten Prüfungsfragen ein auf den Inhalten der betreffenden literatur- und/oder kulturwissenschaftlichen Bereiche basierendes Prüfungsgespräch. Es wird mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die bezüglich der Textvorlage erhaltenen konkreten Prüfungsfragen nur einen Ausgangspunkt darstellen, weitere literatur- und/oder kulturwissenschaftliche sowie textbezogene, d.h. an der Textvorlage zu exemplifizierende Fragen sind in der Prüfung zu erwarten.

Folgende Handreichungen werden zur erfolgreichen Prüfungsvorbereitung als zweckmäßig erachtet:

- a) die unten angeführte Begriffsliste und die Basisliste der Fachliteratur der einzelnen literatur- und kulturwissenschaftlichen Bereiche;
- b) in den betreffenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Kursen erworbene theoretische und in der Praxis umgesetzte Kenntnisse, z.B. Analyseverfahren, literaturgeschichtliche Kenntnisse (OT-NEM-101 „Grundlagen der Literaturwissenschaft“, OT-NEM-102 „Grundlagen der Literaturwissenschaft: textanalytische Grundlagen“ Vorlesung und Seminar; OT-NEM-208 „Einführung in die Kulturwissenschaft“ Vorlesung; OT-NEM-111 „Geschichte der deutschsprachigen Lyrik und der Erzählliteratur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“, OT-NEM-115 „Geschichte der deutschsprachigen Lyrik von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“, OT-NEM-116 „Geschichte der deutschsprachigen Erzählliteratur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ Vorlesung und Seminare; OT-NEM-201 „Geschichte der deutschsprachigen Dramenliteratur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“, OT-NEM-206 „Geschichte der deutschsprachigen Dramenliteratur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ Vorlesung und Seminar; OT-NEM-203 „Printmedien, visuelle und elektronische Medien mit vergleichenden Analysen“ Seminar; OT-NEM-208 „Regionen, Kulturen, Medien“ Seminar) bzw. die von den Dozenten angefertigten, ausgehändigten Thesenblätter, Power-Point-Präsentationen sowie weitere Materialien, Mitschriften der Studierenden.

A vizsga menete:

A vizsga kiindulópontját egy német nyelvű szöveg alkotja a német nyelvű irodalom (német nyelvű líra, elbeszélő irodalom, dráma) illetve a kultúratudomány (kulturális jelenségek) tárgyköréből. A szöveg formai és tartalmi mozzanataira vonatkozóan 4 illetve 5 kérdést teszünk fel. A kérdések egyrészt az adott irodalmi szövegre, a műfajra, a szerzőre és az irodalomtörténeti kontextusra, másrészt kulturális/ kultúratudományi elemekre, jelenségekre, problémákra vonatkoznak. A hallgató 10 perces felkészülési időt kap, ez alatt elolvassa a

szöveget, értelmezi a kérdéseket, felkészül azok megválaszolására. Ezután a vizsgabizottság előtt megválaszolja a kérdéseket, ill. azokból kiindulva folytat beszélgetést a vizsgáztatókkal az adott szövegre illetve irodalom- és kultúratudományi kérdéskörre vonatkozóan. Hangsúlyozzuk, hogy a kapott kérdések kiindulópontot jelentenek a vizsga során, azokkal összefüggésben további elméleti kérdések és/vagy gyakorlati, a konkrét szövegre vonatkozó elemzési feladatok merülhetnek fel.

A hallgatók vizsgára történő felkészülését segítik

- a) az alább megadott fogalomlista és az egyes irodalom- és kultúratudományi területekre vonatkozó alapvető szakirodalom;
- b) az elvégzett irodalom- és kultúratudományi kurzusokon (OT-NEM-101 „Az irodalomtudomány alapjai”, OT-NEM-102 „Az irodalomtudomány alapjai: szövegelemzési alapismeretek” előadás és szeminárium; OT-NEM-108 „Bevezetés a kultúratudományba” előadás; OT-NEM-111 „A német líra és a német próza története a kora újkortól napjainkig”, OT-NEM-115 „A német líra története a kora újkortól napjainkig”, OT-NEM-116 „A német próza története a kora újkortól napjainkig” előadás és szemináriumok; OT-NEM-201 „A német dráma története a kora újkortól napjainkig”, OT-Nem-206 „A német dráma története a kora újkortól napjainkig” előadás és szeminárium; OT-NEM-203 „Nyomtatott, vizuális és elektronikus médiumok (történeti és összehasonlító elemzések) szeminárium; OT-NEM-208 „Régiók, kultúrák, médiumok” szeminárium) elsajátított elméleti és gyakorlati tudás, valamint az ehhez kapcsolódó oktatók által készített és korábban kiadott handoutok, prezentációk és egyéb anyagok, hallgatói jegyzetek.

Texte und Aufgaben zur Prüfung /Lyrik

Walther von der Vogelweide: Under der linden

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ muget ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zuo der ouwe:
dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich empfangen
hêre frouwe
daz ich bin sælic iemer mê.
kust er mich?
wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô hete er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
des wirt noch gelachet
inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
bî den rôsen er wol mac
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir læge,
wesse ez iemen
(nu enwelle got!), so schamte ich mich.
wes er mit mir pflæge,
niemer niemen
bevinde daz wan er und ich
und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Martin Luther: Ein feste Burg ist unser Gott

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alt böse Feind
Mit Ernst ers itzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist,
Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts getan,
Wir sind gar bald verloren,
Es streit für uns der Rechte Mann,
Den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Es heißt Jesu Christ,
Der Herr Zebaoth,
Und ist kein ander Gott,
Das Feld muß er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie saur er sich stellt,
Tut er uns doch nicht,
Das macht, er ist gericht,
Ein Wörtlin kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein Dank dazu haben,
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
Laß fahren dahin,
Sie habens kein Gewinn,
Das Reich muß uns doch bleiben.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Martin Opitz: Ach Liebste laß uns eilen

Ach Liebste laß uns eilen
Wir haben Zeit
Es schadet das verweilen
Uns beyderseit.
Der Edlen Schönheit Gaben
Fliehen fuß für fuß:
Daß alles was wir haben
Verschwinden muß.

Der Wangen Ziehr verbleichet
Das Haar wird greiß
Der Augen Feuer weichet
Die Brunst wird Eiß.
Das Mündlein von Corallen
Wird ungestalt
Die Händ' als Schnee verfallen
Und du wirst alt.

Drumb laß uns jetzt geniessen
Der Jugend Frucht
E' als wir folgen müssen
Der Jahre Flucht.
Wo du dich selber liebest
So liebe mich
Gieb mir das wann du giebest
Verlier auch ich.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Johann Wolfgang von Goethe: Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?“
„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?“
„Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.“

„Du liebes Kind, komm´, geh´ mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?“
„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern säuselt der Wind.“

„Willst, feiner Knabe, du mit mir geh´n?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

„Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?“
"Mein Sohn, mein Sohn, ich seh´ es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.“

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch´ ich Gewalt.“
„Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!“

Dem Vater grauset´s, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Rainer Maria Rilke: Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Texte und Aufgaben zur Prüfung /Erzählliteratur

E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi

[...] Endlich des Wortes wieder mächtig, erzählte das Fräulein, welche tiefe, nicht zu verschmerzende Kränkung ihr jener unbedachtsame Scherz, mit dem sie die Supplik der gefährdeten Liebhaber beantwortet, zugezogen habe. [...]

Die Scuderi gab ihr das geöffnete Kästchen, und die Marquise konnte sich, als sie das köstliche Geschmeide erblickte, des lauten Ausrufs der Verwunderung nicht erwehren. [...]

Auf einmal wandte sich die Marquise rasch um nach dem Fräulein und rief: »Wißt Ihr wohl, Fräulein, daß diese Armbänder, diesen Halsschmuck niemand anders gearbeitet haben kann, als René Cardillac?« – René Cardillac war damals der geschickteste Goldarbeiter in Paris, einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit. Eher klein als groß, aber breitschultrig und von starkem, muskulösem Körperbau, hatte Cardillac, hoch in die funfziger Jahre vorgerückt, noch die Kraft, die Beweglichkeit des Jünglings. [...] Wäre Cardillac nicht in ganz Paris als der rechtlichste Ehrenmann, uneigennützig, offen, ohne Hinterhalt, stets zu helfen bereit, bekannt gewesen, sein ganz besonderer Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen hätten ihn in den Verdacht heimlicher Tücke und Bosheit bringen können. Wie gesagt, Cardillac war in seiner Kunst der Geschickteste nicht sowohl in Paris, als vielleicht überhaupt seiner Zeit. Innig vertraut mit der Natur der Edelsteine, wußte er sie auf eine Art zu behandeln und zu fassen, daß der Schmuck, der erst für unscheinbar gegolten, aus Cardillacs Werkstatt hervorging in glänzender Pracht. Jeden Auftrag übernahm er mit brennender Begierde und machte einen Preis, der, so geringe war er, mit der Arbeit in keinem Verhältnis zu stehen schien. Dann ließ ihm das Werk keine Ruhe, Tag und Nacht hörte man ihn in seiner Werkstatt hämmern und oft, war die Arbeit beinahe vollendet, mißfiel ihm plötzlich die Form, er zweifelte an der Zierlichkeit irgendeiner Fassung der Juwelen, irgendeines kleinen Häkchens – Anlaß genug, die ganze Arbeit wieder in den Schmelztiegel zu werfen und von neuem anzufangen. So wurde jede Arbeit ein reines, unübertreffliches Meisterwerk, das den Besteller in Erstaunen setzte. Aber nun war es kaum möglich, die fertige Arbeit von ihm zu erhalten. Unter tausend Vorwänden hielt er den Besteller hin von Woche zu Woche, von Monat zu Monat. Vergebens bot man ihm das Doppelte für die Arbeit, nicht einen Louis mehr als den bedungenen Preis wollte er nehmen. Mußte er dann endlich dem Andringen des Bestellers weichen und den Schmuck herausgeben, so konnte er sich aller Zeichen des tiefsten Verdrusses, ja einer innern Wut, die in ihm kochte, nicht erwehren. Hatte er ein bedeutenderes, vorzüglich reiches Werk, vielleicht viele Tausende an Wert, bei der Kostbarkeit der Juwelen, bei der überzierlichen Goldarbeit, abliefern müssen, so war er imstande, wie unsinnig umherzulaufen, sich, seine Arbeit, alles um sich her verwünschend. [...] – Gar nicht zu erklären war es auch, daß Cardillac oft, wenn er mit Enthusiasmus eine Arbeit übernahm, plötzlich den Besteller mit allen Zeichen des im Innersten aufgeregten Gemüts, mit den erschütterndsten Beteuerungen, ja unter Schluchzen und Tränen bei der Jungfrau und allen Heiligen beschwor, ihm das unternommene Werk zu erlassen. Manche der von dem Könige, von dem Volke hochgeachteten Personen hatten vergebens große Summen geboten, um nur das kleinste Werk von Cardillac zu erhalten. Er warf sich dem Könige zu Füßen und flehte um die Huld, nichts für ihn arbeiten zu dürfen. Ebenso verweigerte er der Maintenon jede Bestellung, ja, mit dem Ausdruck des Abscheues und Entsetzens verwarf er den Antrag derselben, einen kleinen, mit den Emblemen der Kunst verzierten Ring zu fertigen, den Racine von ihr erhalten sollte.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Theodor Storm: Der Schimmelreiter

Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Senator Feddersen, kundgeworden, während ich, an ihrem Lehnstuhl sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte; ich vermag mich nicht mehr zu entsinnen, ob von den »Leipziger« oder von »Pappes Hamburger Lesefrüchten«. Noch fühl ich es gleich einem Schauer, wie dabei die linde Hand der über Achtzigjährigen mitunter liebkosend über das Haupthaar ihres Urenkels hinglitt. Sie selbst und jene Zeit sind längst begraben; vergebens auch habe ich seitdem jenen Blättern nachgeforscht, und ich kann daher um so weniger weder die Wahrheit der Tatsachen verbürgen, als, wenn jemand sie bestreiten wollte, dafür aufstehen; nur so viel kann ich versichern, daß ich sie seit jener Zeit, obgleich sie durch keinen äußeren Anlaß in mir aufs neue belebt wurden, niemals aus dem Gedächtnis verloren habe.

Es war im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, an einem Oktobernachmittag – so begann der damalige Erzähler –, als ich bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlangritt. Zur Linken hatte ich jetzt schon seit über einer Stunde die öde, bereits von allem Vieh geleerte Marsch, zur Rechten, und zwar in unbehaglichster Nähe, das Wattenmeer der Nordsee; zwar sollte man vom Deiche aus auf Halligen und Inseln sehen können; aber ich sah nichts als die gelbgrauen Wellen, die unaufhörlich wie mit Wutgebrüll an den Deich hinaufschlugen und mitunter mich und das Pferd mit schmutzigem Schaum bespritzten; dahinter wüste Dämmerung, die Himmel und Erde nicht unterscheiden ließ; denn auch der halbe Mond, der jetzt in der Höhe stand, war meist von treibendem Wolkendunkel überzogen. Es war eiskalt [...] Die Nachtdämmerung hatte begonnen, und schon konnte ich nicht mehr mit Sicherheit die Hufen meines Pferdes erkennen; keine Menschenseele war mir begegnet, ich hörte nichts als das Geschrei der Vögel, [...] und das Toben von Wind und Wasser. Ich leugne nicht, ich wünschte mich mitunter in sicheres Quartier. [...]

Jetzt aber kam auf dem Deiche etwas gegen mich heran; ich hörte nichts; aber immer deutlicher, wenn der halbe Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, und bald, da sie näher kam, sah ich es, sie saß auf einem Pferde, einem hochbeinigen hageren Schimmel; ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern, und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen Antlitz an.

Wer war das? Was wollte der? – Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des Pferdes vernommen; und Roß und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren!

In Gedanken darüber ritt ich weiter, aber ich hatte nicht lange Zeit zum Denken, schon fuhr es von rückwärts wieder an mir vorbei; mir war, als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie fern und ferner vor mir; dann war's, als sah ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehen. [...]

Das Wasser war, trotz des schützenden Deiches, auffallend bewegt; der Reiter konnte es nicht getrübt haben; ich sah nichts weiter von ihm. Aber ein anderes sah ich, das ich mit Freuden jetzt begrüßte: vor mir, von unten aus dem Kooge, schimmerten eine Menge zerstreuter Lichtscheine zu mir herauf; [...] dicht vor mir aber auf halber Höhe des Binnendeiches lag ein großes Haus derselben Art; an der Südseite, rechts von der Haustür, sah ich alle Fenster erleuchtet; dahinter gewahrte ich Menschen und glaubte trotz des Sturmes sie zu hören. [...] Ich sah wohl, daß es ein Wirtshaus war; denn vor den Fenstern gewahrte ich die sogenannten »Ricks«, das heißt auf zwei Ständern ruhende Balken mit großen eisernen Ringen, zum Anbinden des Viehes und der Pferde, die hier haltmachten.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl

Wie lang' wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren... Erst viertel auf zehn?... Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin's halt nicht gewohnt... Was ist es denn eigentlich? Ich muß das Programm anschauen... Ja, richtig: Oratorium! Ich hab' gemeint: Messe. Solche Sachen gehören doch nur in die Kirche! [...] – Also Geduld, Geduld! Auch Oratorien nehmen ein End'! Vielleicht ist es sehr schön, und ich bin nur nicht in der Laune. Woher sollt' mir auch die Laune kommen? Wenn ich denke, daß ich hergekommen bin, um mich zu zerstreuen... [...]

Bravo, bravo! Ah, aus!... So, das tut wohl, aufsteh'n können, sich rühren... [...] »Pardon, pardon, wollen mich nicht hinauslassen?«... Ist das ein Gedränge! Lassen wir die Leut' lieber vorbeipassieren... [...]

[...] Der Dicke da verstellt einem schier die ganze Garderobe... »Bitte sehr!«...

»Geduld, Geduld!«

Was sagt der Kerl?

»Nur ein bisserl Geduld!«

Dem muß ich doch antworten... »Machen Sie doch Platz!« [...]

»Sie, halten Sie das Maul!« Das hätt' ich nicht sagen sollen, ich war zu grob... [...]

»Wie meinen?«

Jetzt dreht er sich um... Den kenn' ich ja! – Donnerwetter, das ist ja der Bäckermeister, der immer ins Kaffeehaus kommt... Was macht denn der da? [...]

Was sagt er da? Um Gottes willen, es hat's doch keiner gehört? Nein, er red't ganz leise... Ja, warum laßt er denn meinen Säbel net aus?... Herrgott noch einmal... Ah, da heißt's rabiät sein... ich bring' seine Hand vom Griff nicht weg... nur keinen Skandal jetzt!... [...]

»Herr Leutnant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regimentskommando. Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub?«

Was hat er g'sagt? Mir scheint, ich träum'! Red't er wirklich zu mir? Ich sollt' was antworten... [...]

»Aber ich will Ihnen die Karriere nicht verderben... Also, schön brav sein!... So, hab'n S' keine Angst, 's hat niemand was gehört... es ist schon alles gut... so! Und damit keiner glaubt, daß wir uns gestritten haben, werd' ich jetzt sehr freundlich mit Ihnen sein! – Habe die Ehre, Herr Leutnant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre!«

Um Gottes willen, hab' ich geträumt? Hat er das wirklich gesagt?... [...] – Um Gottes willen, es hat's doch niemand gehört?... Nein, er hat ja nur ganz leise geredet, mir ins Ohr... Warum geh' ich denn nicht hin und hau' ihm den Schädel auseinander?... Nein, es geht ja nicht, es geht ja nicht... gleich hätt' ich's tun müssen... [...] Ich muß ja noch froh sein, daß er nicht laut geredet hat! Wenn's ein Mensch gehört hätt', so müßt' ich mich ja *stante pede* erschießen... Vielleicht ist es doch ein Traum gewesen... [...] Ist es denn wirklich gescheh'n? Hat wirklich einer so zu mir geredet? Hat mir wirklich einer »dummer Bub« gesagt? [...]

[...] Was, ich bin schon auf der Straße? Wie bin ich denn da herausgekommen? – So kühl ist es... ah, der Wind, der ist gut... [...]

[...] – Da ist das Café Hochleitner... Sind jetzt gewiß ein paar Kameraden drin... vielleicht auch einer oder der andere, den ich kenn'... [...] Ja, es wär' doch das Vernünftigste... schon wegen morgen ja, natürlich – wegen morgen... um vier in der Reiterkasern'... ich soll mich ja morgen um vier Uhr schlagen... und ich darfs ja nimmer, ich bin satisfaktionsunfähig... Unsinn! Unsinn! Kein Mensch weiß was, kein Mensch weiß was! – [...]

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Thomas Mann: Der Tod in Venedig

Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19.., das unserem Kontinent monatelang eine so gefährdende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinz-Regentenstraße zu München aus, allein einen weiteren Spaziergang unternommen. Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit der Vormittagsstunden, hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerks in seinem Innern [...] auch nach der Mittagsmahlzeit nicht Einhalt zu tun vermocht und den entlastenden Schlummer nicht gefunden [...]. So hatte er bald nach dem Tee das Freie gesucht, in der Hoffnung, daß Luft und Bewegung ihn wieder herstellen und ihm zu einem ersprießlichen Abend verhelfen würden.

Es war Anfang Mai und, nach naßkalten Wochen, ein falscher Hochsommer eingefallen. [...]

Zufällig fand er den Halteplatz und seine Umgebung von Menschen leer. [...] als er, aus seinen Träumereien zurückkehrend, im Portikus, oberhalb der beiden apokalyptischen Tiere, welche die Freitreppe bewachen, einen Mann bemerkte, dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken eine völlig andere Richtung gab.

Ob er nun aus dem Innern der Halle durch das bronzene Tor hervorgetreten oder von außen unversehens heran und hinauf gelangt war, blieb ungewiß. [...] Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offenbar war er durchaus nicht bajuwarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblichen Rucksack um die Schultern geschnallt, einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, wie es schien, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestützt hielt, und in der Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte. Erhobenen Hauptes, [...] blickte er mit farblosen, rot bewimperten Augen [...] scharf spähend ins Weite. So-- und vielleicht trug sein erhöhter und erhöhender Standort zu diesem Eindruck bei — hatte seine Haltung etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes; denn [...] seine Lippen schienen zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt, weiß und lang dazwischen hervorbleckten.

[...] Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben [...]: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, daß er, die Hände auf dem Rücken und den Blick am Boden, gefesselt stehen blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen.

Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. [...]

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Franz Kafka: Das Schweigen der Sirenen

Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:

Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreibenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.

Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte.

Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Texte und Aufgaben zur Prüfung /Drama

Lessing: Nathan der Weise

2. Aufzug, 5. Auftritt

Nathan. Ha! Ihr wißt nicht, wie viel fester
Ich nun mich an Euch drängen werde. – Kommt,
Wir müssen, müssen Freunde sein! – Verachtet
Mein Volk so sehr Ihr wollt. Wir haben beide
Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind
Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?
Sind Christ und Jude eher Christ und Jude,
Als Mensch? Ah! wenn ich einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es gnügt, ein Mensch
Zu heißen!

Tempelherr. Ja, bei Gott, das habt Ihr, Nathan!
Das habt Ihr! – Eure Hand! – Ich schäme mich,
Euch einen Augenblick verkannt zu haben.

Nathan.
Und ich bin stolz darauf. Nur das Gemeine
Verkennt man selten.

Tempelherr. Und das Seltene
Vergißt man schwerlich. – Nathan, ja;
Wir müssen, müssen Freunde werden.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Schiller: Kabale und Liebe

1. Aufzug, 4. Auftritt

Luise (faßt seine Hand, indem sie den Kopf schüttelt). Du willst mich einschläfern, Ferdinand – willst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiß stürzen muß. Ich seh' in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater – mein Nichts. (Erschrickt und läßt plötzlich seine Hand fahren.) Ferdinand! Ein Dolch über dir und mir! – Man trennt uns!

Ferdinand. Trennt uns! (Er springt auf.) Woher bringst du diese Ahnung, Luise? Trennt uns? – Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Accords auseinander reißen? – Ich bin ein Edelmann – Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann? – Ich bin des Präsidenten Sohn. Eben darum. Wer, als die Liebe, kann mir die Flüche versüßen, die mir der Landeswucher meines Vaters vermachen wird?

Luise. O wie sehr fürcht' ich ihn – diesen Vater!

Ferdinand. Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe. Laß auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Luisens Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, *Gefahren* werden meine Luise nur reizender machen. – Also nichts mehr von Furcht, meine Liebe. Ich selbst – ich will über dir wachen, wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde – *Mir* vertraue dich! Du brauchst keinen Engel mehr – Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen – empfangen für dich jede Wunde – auffassen für dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude – dir ihn bringen in die Schale der Liebe. (Sie zärtlich umfassend.) An diesem Arm soll meine Luise durchs Leben hüpfen; schöner, als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wieder haben und mit Verwunderung eingestehn, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legte –

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Goethe: Iphigenie auf Tauris

5. Aufzug, 6. Auftritt

Iphigenie:

Denk an dein Wort, und laß durch diese Rede
Aus einem graden, treuen Munde dich
Bewegen! Sieh uns an! Du hast nicht oft
Zu solcher edeln Tat Gelegenheit.
Versagen kannst du's nicht; gewähr es bald!

Thoas:

So geht!

Iphigenie:

Nicht so, mein König! Ohne Segen,
In Widerwillen scheid ich nicht von dir.
Verbann uns nicht! Ein freundlich Gastrecht walte
Von dir zu uns: so sind wir nicht auf ewig
Getrennt und abgeschieden. Wert und teuer,
Wie mir mein Vater war, so bist du's mir,
Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.
Bringt der Geringste deines Volkes je
Den Ton der Stimme mir ins Ohr zurück,
Den ich an euch gewohnt zu hören bin,
Und seh ich an dem Ärmsten eure Tracht:
Empfangen will ich ihn wie einen Gott,
Ich will ihm selbst ein Lager zubereiten,
Auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden
Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen.
O geben dir die Götter deiner Taten
Und deiner Milde wohlverdienten Lohn!
Leb wohl! O wende dich zu uns und gib
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
Und Tränen fließen lindernder vom Auge
Des Scheidenden. Leb wohl! und reiche mir
Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.

Thoas:

Lebt wohl!

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Arthur Schnitzler: Reigen

Der junge Herr und die junge Frau

Abend. – Ein mit banaler Eleganz möblierter Salon in einem Hause der Schwindgasse.

Der junge Herr ist eben eingetreten, zündet, während er noch den Hut auf dem Kopf und den Überzieher anhat, die Kerzen an. Dann öffnet er die Tür zum Nebenzimmer und wirft einen Blick hinein. Von den Kerzen des Salons geht der Lichtschein über das Parkett bis zu einem Himmelbett, das an der abschließenden Wand steht. Von dem Kamin in einer Ecke des Schlafzimmers verbreitet sich ein rötlicher Lichtschein auf die Vorhänge des Bettes. – Der junge Herr besichtigt auch das Schlafzimmer. Von dem Trumeau nimmt er einen Sprayapparat und bespritzt die Bettpolster mit feinen Strahlen von Veilchenparfüm. Dann geht er mit dem Sprayapparat durch beide Zimmer und drückt unaufhörlich auf den kleinen Ballon, so daß es bald überall nach Veilchen riecht. Dann legt er Überzieher und Hut ab. Er setzt sich auf den blausamtenen Fauteuil, zündet sich eine Zigarette an und raucht. Nach einer kleinen Weile erhebt er sich wieder und vergewissert sich, daß die grünen Jalousien geschlossen sind. Plötzlich geht er wieder ins Schlafzimmer, öffnet die Lade des Nachtkästchens. Er fühlt hinein und findet eine Schildkrothaarnadel. Er sucht nach einem Ort, sie zu verstecken, gibt sie endlich in die Tasche seines Überziehers. Dann öffnet er einen Schrank, der im Salon steht, nimmt eine silberne Tasse mit einer Flasche Cognac und zwei Likörgläschen heraus, stellt alles auf den Tisch. Er geht wieder zu seinem Überzieher, aus dem er jetzt ein kleines weißes Päckchen nimmt. Er öffnet es und legt es zum Cognac; geht wieder zum Schrank, nimmt zwei kleine Teller und Eßbestecke heraus. Er entnimmt dem kleinen Paket eine glasierte Kastanie und ißt sie. Dann schenkt er sich ein Glas Cognac ein und trinkt es rasch aus. Dann sieht er auf seine Uhr. Er geht im Zimmer auf und ab. – Vor dem großen Wandspiegel bleibt er eine Weile stehen, richtet mit seinem Taschenkamm das Haar und den kleinen Schnurrbart. – Er geht nun zur Vorzimmertür und horcht. Nichts regt sich. Dann zieht er die blauen Portieren, die vor der Schlafzimmertür angebracht sind, zusammen. Es klingelt. Der junge Herr fährt leicht zusammen. Dann setzt er sich auf den Fauteuil und erhebt sich erst, als die Tür geöffnet wird und die junge Frau eintritt. – (Regiebemerkung)

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper

1. Akt, 1. Auftritt

PEACHUM *zum Publikum*: Es muß etwas Neues geschehen. Mein Geschäft ist zu schwierig, denn mein Geschäft ist es, das menschliche Mitleid zu erwecken. Es gibt einige wenige Dinge, die den Menschen erschüttern, einige wenige, aber das Schlimme ist, daß sie, mehrmals angewendet, schon nicht mehr wirken. Denn der Mensch hat die furchtbare Fähigkeit, sich gleichsam nach eigenem Belieben gefühllos zu machen. [...] *Eine große Tafel mit >Geben ist seliger als Nehmen< kommt vom Schnürboden herunter*. Was nützen die schönsten und dringendsten Sprüche, aufgemalt auf die verlockendsten Täfelchen, wenn sie sich so rasch verbrauchen. In der Bibel gibt es etwa vier, fünf Sprüche, die das Herz rühren; wenn man sie verbraucht hat, ist man glatt brotlos. Wie hat sich zum Beispiel dieses >Gib, so wird dir gegeben< in knapp drei Wochen, wo es hier hängt, abgenützt. Es muß eben immer Neues geboten werden.

Fragen/ Aufgaben:

- Deuten Sie die Textpassage/ den Text/ das Gedicht – welche Interpretationen können Sie für dieses Werk skizzieren?
- Was sind die charakteristischen Gattungsmerkmale des zitierten Werks?
- Wie können Sie die Stellung des Autors in literatur- und kulturhistorischem Kontext bestimmen?
- Fassen Sie die wichtigsten Kennzeichen der entsprechenden Epoche / Stilrichtung vom Text ausgehend zusammen!

Texte und Aufgaben zur Prüfung / Kulturwissenschaft

Thema „Kulturwissenschaft“

Assmann, Aleida: Einleitung. In: Dies: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin³2011, S. 17-30.

„Meine These ist, dass die Kulturwissenschaften nicht aus einer M(eth)ode oder theoretischen Wende entstanden, sondern eine Antwort sind auf diesen tiefgreifenden Wandel der Gesellschaft und unserer Welt(un)ordnung. Das erklärt zum einen, warum sich Kulturwissenschaften an verschiedenen Orten der Welt entwickelten und zum anderen, warum sie kein einheitliches Forschungsparadigma hervorgebracht haben. Nicht die Ausbreitung einer theoretischen Schule, nicht der Siegeszug einer neuen Methode ist für ihre Entstehung verantwortlich, sondern der Wandel der Kulturen selbst und die neuen Fragen und Herausforderungen, die sich aus diesem Wandel auch für die Literaturwissenschaft ergeben.

Was ändert sich im Zeichen der Kulturwissenschaften für die einzelnen Fächer? Im Vordergrund steht ein Durchlässigwerden der Disziplingrenzen. [...]

Es gibt Stimmen, die in dieser grenzüberschreitenden Perspektive die Gefahr einer grenzenlosen Ausweitung des Gegenstandsbereichs sehen. Die Kulturwissenschaften, das ist ihre Chance und ihr Problem, haben keinen klar zu definierenden Gegenstand. Sie beschäftigen sich mit Kultur. Kultur ist alles, was von Menschen gemacht ist. [...] So diffus sie in ihrem Gegenstandsbereich sind, so klar sind dagegen die Perspektiven und Fragestellungen der Kulturwissenschaften. Sie interessieren sich dafür, wie das vom Menschen Gemachte, die Kultur, gemacht ist, d.h. unter welchen Voraussetzungen, mit welchen Verfahren, Funktionen und Konsequenzen. [...]

Die cultural studies, die nicht erst seit den 1989er-Jahren in den USA, sondern bereits seit der Mitte der 1950er-Jahre in der englischen Industriestadt Birmingham entwickelt wurden, entstanden aus einer Krise der ‚Humanities‘, wie die Geisteswissenschaften an englischen Universitäten genannt werden. [...]

In Deutschland haben die Kulturwissenschaften eine Entstehungsgeschichte, die bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreicht. [...]

Während in England der 1950er-Jahre die cultural studies aus einer Krise der Humanities entstanden, gingen in Deutschland Anfang der 1990er-Jahre die Kulturwissenschaften aus einer Krise der Geisteswissenschaften hervor. [...]

War die Diskussion über die Geisteswissenschaften als eine Diskussion der (mangelnden) Werte eingeleitet worden, so konterte Steiner mit einem Diskurs über die Bedeutung von Symbolen. Kulturwissenschaften beanspruchen nach Uwe Steiner keine Orientierungsfunktion, wohl aber eine besondere Kompetenz für Symbole – in Bezug auf ihre irreduzible Kraft, ihre Struktur und Funktionsmechanismen, sowie ihre Wirkungen im Bereich von Alltag und Politik, von Kommunikation und Identitätsbildung, von Macht und Konflikt. [...]“

Fragen/ Aufgaben:

- Erläutern Sie die Entstehung der Cultural Studies und der Kulturwissenschaft.
- Was ist der Gegenstand der Kulturwissenschaft?
- Aus welchem Wandel der Gesellschaft heraus entsteht die Kulturwissenschaft?
- Welche Kompetenz schreibt man heute der Kulturwissenschaft zu?
- Warum spricht man im Zusammenhang von kulturwissenschaftlicher Forschung oft von Grenzüberschreitung?

Weiterführende Literatur zum Thema: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera: Kulturwissenschaften. In: Dies. (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Stuttgart 2008, S. 1-9.

Thema „Kultur“

Nünning, Ansgar: Vielfalt der Kulturbegriffe. In: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe?p=all>

Angesichts der Vielzahl unterschiedlicher Verwendungsweisen des Wortes „Kultur“ und der Vielfalt konkurrierender wissenschaftlicher Definitionen erscheint es sinnvoll, statt von einem Kulturbegriff besser von Kulturbegriffen im Plural zu sprechen. Zum einen verstehen unterschiedliche Disziplinen (z.B. die Anthropologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft, Psychologie, Soziologie, Religions- oder Erziehungswissenschaft) jeweils etwas anderes unter dem Begriff „Kultur“. Zum anderen unterscheidet sich das Verständnis von „Kultur“ sowohl innerhalb einzelner Disziplinen und der Kulturwissenschaften als auch in unterschiedlichen Gesellschaften und sozialen Gruppen. [...]

Bereits die Herkunft des Wortes „Kultur“, das vom lateinischen „colere“ (pflegen, urbar machen) bzw. „cultura“ und „cultus“ (Landbau, Anbau, Bebauung, Pflege und Veredlung von Ackerboden) abgeleitet ist, also aus der Landwirtschaft stammt, verweist auf einen zentralen Aspekt sämtlicher Kulturbegriffe: Sie bezeichnen das „vom Menschen Gemachte“ bzw. „gestaltend Hervorgebrachte“ [...].

Im weitesten Sinne meint „Kultur“ daher die vom Menschen durch die Bearbeitung der Natur mithilfe von planmäßigen Techniken selbst geschaffene Welt der geistigen Güter, materiellen Kunstprodukte und sozialen Einrichtungen. Dieser weite Begriff der Kultur umfasst die Gesamtheit der vom Menschen selbst hervorgebrachten und im Zuge der Sozialisation erworbenen Voraussetzungen sozialen Handelns, d.h. die typischen Arbeits- und Lebensformen, Denk- und Handlungsweisen, Wertvorstellungen und geistigen Lebensäußerungen einer Gemeinschaft. [...]

Ebenso wie die historische Entwicklung des modernen Kulturbegriffs ist auch die Gegenwart durch das Nebeneinander eines breiten Spektrums von Ansätzen gekennzeichnet, die jeweils unterschiedliche Kulturbegriffe geprägt haben. Einen guten Überblick über die Vielfalt der Kulturbegriffe, die in der Gesellschaft und in der Wissenschaft im Umlauf sind, gibt die von Reckwitz entwickelte „Typologie des Kulturbegriffs“, derzufolge vier Arten von Kulturbegriffen unterschieden werden können:

- (1) der normative Kulturbegriff,
- (2) der totalitätsorientierte Kulturbegriff,
- (3) der differenztheoretische Kulturbegriff,
- (4) der bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff. [...]

Insgesamt unterstreicht gerade die Vielfalt der Kulturbegriffe die Einsicht, dass „Kultur“ als ein diskursives Konstrukt zu begreifen ist, das auf unterschiedlichste Weise begriffen, definiert und erforscht werden kann. Eine wichtige Funktion von Kultur besteht darin, dass „sie nach innen hin integrativ, nach außen hin hierarchisch und ausgrenzend funktioniert“ (Böhme 1996, S. 61). Einerseits trägt Kultur zur individuellen und kollektiven Identitätsbildung bei; andererseits gehen die für Kulturen kennzeichnenden Standardisierungen des Denkens, Fühlens und Handelns oft mit einer Ausgrenzung des Anderen einher. Der Kulturbegriff verleitet dazu, Kulturen zu stark als homogene Gemeinschaften wahrzunehmen und ihre interne Heterogenität zu vernachlässigen. Dem wirken neue Ansätze, die sich mit Inter-, Multi- und Transkulturalität beschäftigen, entgegen.

Fragen/ Aufgaben:

- Warum spricht man von Kulturbegriffen im Plural?
- Wie entwickelt sich der moderne Kulturbegriff?
- Welche Kulturbegriffe unterscheidet Ansgar Nünning? Erläutern Sie die Begriffe!
- Was ist kennzeichnend für den von der aktuellen Kulturwissenschaft präferierten Kulturbegriff?
- Warum gilt es heute als problematisch, Kulturen als homogene Einheiten wahrzunehmen?

Weiterführende Literatur zum Thema: Assmann, Aleida: Kulturbegriffe. In: Dies: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin ³2011, S. 13-17.

Thema „Zeit/ Beschleunigung“

Heine, Heinrich: Lutetia (05. Mai 1843)

„Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnlinien, wovon die eine nach Orléans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. Die ganze Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem andern den elektrischen Schlag mitteilt. Während aber die große Menge verdutzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfasst den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. Wir merken bloß, dass unsere ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, dass neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend. So muss unseren Vätern zumute gewesen sein, als Amerika entdeckt wurde, als die Erfindung des Pulvers sich durch ihre ersten Schüsse ankündigte, als die Buchdruckerei die ersten Aushängebogen des göttlichen Wortes in die Welt schickte. Die Eisenbahnen sind wieder ein solches providenzielles [von der Vorsehung bestimmt] Ereignis, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsere Generation darf sich rühmen, dass sie dabei gewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unseren Anschauungen und Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Raum und Zeit sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir Geld genug, um auch letztere anständig zu töten! In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebenso viel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris zugerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Haustür brandet die Nordsee.“

Fragen/ Aufgaben:

- Warum kommt es in den westlichen Kulturen seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einer Phase der noch größeren Beschleunigung?
- Welche Reaktionen auf die Eisenbahn beschreibt Heine? Welche Vergleiche zieht er?
- Was verändert sich Heine zufolge in der Zeit- und Raumwahrnehmung?
- Wie bewertet Heine die Eisenbahn (positiv oder negativ)?
- Vergleichen Sie die Eindrücke von Heine mit Ihrer heutigen Zeitwahrnehmung und verbinden Sie Ihre Erkenntnisse mit dem Zeitkonzept in den Kulturwissenschaften.

Weiterführende Literatur zum Thema: Assmann, Aleida: Zeit. In: Dies: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin ³2011, S. 123-135.

Thema „Raum/ Großstadt“

Goldschlag, George A.: *City*. In: *Großstadtlyrik*. Hg. von Waltraud Wende. Stuttgart 1999, S. 155f.

„Lichtbänder zucken über Häuserschächten.
Steile Fassadenfronten stehen stramm.
Rolltreppen schaufeln Menschen aus den Nächten
Der Untergrundbahn auf den Straßendamm.

Geschrei. Geklingel. Hupen und Sirenen.
Schaufenster. Banken. Warenhäuser. Bars.
Haushoch und lächelnd mit entblößten Zähnen
Das Riesenbrustbild eines Kinostars.

Zigarrenhandlungen. Cafés mit Diele.
Bei Bogenlampen Straßenübergang.
In weiter Schlangenflucht Automobile,
Sechsfache Reihen, unabsehbar lang.

General Motors - Daimler - Horch - Mercedes -
Studebaker - Chrysler - Opel - Fiat - Ford -
In seinen Flanken zitternd lauert jedes
Auf freie Fahrt und neuen Rennrekord.

Das Licht ist rot. Fußgängervölker wandern
Quer durch die Wagenfront in gleichem Trott.
Der Sipo trennt die einen von den andern
Nur mit der Geste, wie ein alter Gott.

Von der Gewalt der Flut steht eingekesselt
Allein sein Umriß ragend im Orkan.
Das Licht wird grün. Ein Chaos wird entfesselt.
Bewegung stürzt sich in die offene Bahn.

Im Rhythmus wechseln hämmert die Mechanik.
Gewühl und Stillstand. Rast und Raserei.
Gehemmtes Warten. Atemlose Panik.
Die Bahn versperrt sich. Und die Bahn wird frei.

Die Ampeln flammen mystisch-unergründlich.
Auf Halt folgt Durchfahrt und auf Durchfahrt Halt.
An jeder Straßenecke sausen stündlich
Zehntausend Autos über den Asphalt.

Am Dachsim klettern unaufhörlich sinnlos
Die Lichtreklamen für Konfekt und Sekt.
Hier streut das Schicksal Nieten und Gewinnlos.
Hier wird gelebt, genossen und verreckt.

O Stadt der Pferdekräfte und der Kabel,
Voll Not und Reichtum, Hunger und Geschlemm –
Ich nenne dich bei deinem Namen, Babel –
Sodom, Gomorrha – und Jerusalem!“

Fragen / Aufgaben:

- Charakterisieren Sie die Raumeindrücke in Goldschlags Gedicht *City*.
- Mit welchen literarischen Verfahren erzeugt Goldschlag diese Eindrücke?
- Welche Rolle spielt die Großstadt in der Kulturgeschichte?
- Warum gibt es in den Kulturwissenschaften ein neues Interesse am Raum (spatial turn)?
- In welchen Kontexten spielen Raum-Diskurse eine Rolle? Warum sind sie dort von großer Bedeutung?

Weiterführende Literatur zum Thema: Assmann, Aleida: Raum. In: Dies: Einführung in die Kulturwissenschaft. Berlin ³2011, S. 151-162.

Wende, Waltraud: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Großstadtlyrik*. Stuttgart 1999, S. 5-37.

Thema „Gedächtnis“

Assmann, Aleida: *Drei Formen von Gedächtnis*. In: Horváth, Andrea/ Pabis, Eszter (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Interkulturalität*. Bölsész Konzorcium 2006, S. 15-25.

„Das individuelle Gedächtnis ist das Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung. Wenn ich es mit Jan Assmann vorziehe, hier vom *kommunikativen Gedächtnis* zu sprechen, so deshalb, weil wir die Suggestion vermeiden wollen, als handelt es sich dabei um ein einsames und rein privates Gedächtnis. Mit dem Soziologen Maurice Halbwachs gehen wir davon aus, daß ein absolut einsamer Mensch überhaupt kein Gedächtnis ausbilden konnte. Denn Erinnerungen werden stets in Kommunikation, d.h. im Austausch mit Mitmenschen aufgebaut und verfestigt. [...] Das kommunikative Gedächtnis entsteht in einem Milieu räumlicher Nähe, regelmäßiger Interaktion, gemeinsamer Lebensformen und geteilter Erfahrungen. [...] Wie wird das kollektive Gedächtnis zu einem generationenübergreifenden sozialen Langzeitgedächtnis? Die Antwort lautet: in Verbindung mit der Entstehung eines politischen Kollektivs, einer Solidargemeinschaft. [...] Während die Medien für das kollektive Gedächtnis lediglich einen Signalwert haben und als reine Merkzeichen oder Appelle für ein gemeinsam verkörpertes Gedächtnis dienen [...], stützt sich das kulturelle Gedächtnis auf einen komplexen Überlieferungsbestand symbolischer Formen. Diese Medien des kulturellen Gedächtnisses umfassen Artefakte wie Texte, Bilder und Skulpturen neben räumlichen Kompositionen wie Denkmäler, Architektur und Landschaften sowie zeitliche Ordnungen wie Feste, Brauchtum und Rituale. Insgesamt kodieren sie einen Überlieferungsbestand, der im historischen Wandel einer beständigen Deutung, Diskussion und Erneuerung bedarf, um ihn jeweils mit den Bedürfnissen und Ansprüchen der jeweiligen Gegenwart zu vermitteln.“

Fragen/ Aufgaben:

- Erklären Sie die Begriffe kommunikatives, kollektives und kulturelles Gedächtnis.
- Warum spricht man im Zusammenhang mit dem episodischen Gedächtnis vom Unzuverlässigkeitspostulat?
- Warum ist das Gedächtnis eine Grundvoraussetzung für die Identität jedes Menschen?
- Was bedeutet es, wenn Gruppen ein negatives Gedächtnis in ihr Selbstbild aufnehmen? Erklären Sie diesen Begriff mit Blick auf die deutsche Geschichte.
- Warum ist es schwierig, zu einer gemeinsamen europäischen Erinnerungskultur zu finden?

Weiterführende Literatur zum Thema: Assmann, Aleida: *Gedächtnis*. In: Dies: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin ³2011, S. 181-189.

Böttges, Johanna: *Gedenken, aber wie?* In: *Begegnung 2014*

http://www.bva.bund.de/SharedDocs/Downloads/DE/ZfA/BEGEGNUNG/BEGEGNUNG_2014_4.pdf?__blob=publicationFile&v=4, S. 44-49.

EMPFOHLENE FACHLITERATUR

- Brunner, Horst/ Rainer, Moritz: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin: Erich Schmidt 1996.
- Lutz, Bernd (Hg.): Metzlers Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler ²1997.
- Meid, Volker: Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren. Stuttgart: Metzler ²1998.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. (2., überarb. u. erw. Ausgabe). Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
- Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. München: Fink 1999. URL: <http://www.uni-due.de/einladung/>
- Balzer, Bernd/ Mertens, Volker (Hg.): Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Mannheim/Wien/Zürich: Meyers Lexikonverlag 1990.
- Žmegač, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Frankfurt/M.: Anton Hain 1992.
- Braak, Ivo: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil Ila. Lyrik. Kiel 1978.
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Gedicht? – Stuttgart: Reclam 1990.
- Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Tübingen: Francke ²²1992.
- Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart: Kröner 1992.
- Kahrmann, Cordula/ Reiß, Gunter/ Schluchter, Manfred: Erzähltextanalyse. Eine Einführung. Mit Studien- und Übungstexten. Frankfurt a.M.: Hain, ²1991.
- Köppe, Tilmann/ Kindt, Tom: Erzähltheorie: Eine Einführung. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2008.
- Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Gunter Narr, 41993.
- Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 1999.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2004
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Drama? Stuttgart: Reclam, 1992.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. Bd. 1-2. München: Fink 1975 [1979].
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink ⁴1994
- Böhme, Hartmut/Matussek, Peter/Müller, Lothar: Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 11-33; Kapitel „Erinnerung und Gedächtnis“, S. 147-163.
- Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart: Metzler 2003.
- Hörisch, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 83-176.
- Molnár, Klára (Hg.): Medien und Medialität. Lehr- und Übungsmaterial mit Texten. Budapest: Bölcsész Konzorcium HEFOP 2006.

Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Stuttgart: Metzler 2003.
Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001.

LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE BEGRIFFE ZUR PRÜFUNGSVORBEREITUNG

GEGENSTANDSBESTIMMUNGEN

Ästhetik: (griech. *aisthetikos* ‚die Sinne, Wahrnehmung betreffend‘) Teilgebiet der Philosophie, die Wissenschaft von den Gesetzen und Grundlagen des Schönen in Natur und Kunst. Der auf die Dichtkunst bezogene Teil der Ä. heißt Poetik. Die Ä. beschäftigt sich mit dem rein gefühlsmäßigen Kunstgenuss und den daraus abgeleiteten Wertmaßstäben für die künstlerische Beurteilung. Die Entwicklung der Ä. ist aufs engste mit derjenigen der Dichtung verknüpft und zeigt eine ähnliche Abfolge von epochenbedingten Methoden und Anschauungen. Als eigene Wissenschaft 1750 durch A. G. Baumgarten (*Aesthetica*) begründet, erfuhr sie weit reichende Förderung auch aus Kreisen der Dichter selbst.

Germanistik: die germanische Philologie im weitesten Sinne: Sprach- und Literaturwissenschaft, Volks-, Altertums- und Rechtskunde aller german. Völker. Als selbstständige Wissenschaft neben der Altphilologie von den Brüdern Grimm und K. Lachmann Anfang des 19. Jh. begründet, später in ältere und neuere Germanistik aufgeteilt.

Kultur: Die Gesamtheit tradierter Funktionen und Praktiken in einer Gemeinschaft.

Kulturwissenschaft: 1. Die Erforschung und kritische Reflexion der Lebensbedingungen, der kulturellen und symbolischen Praktiken der Zivilisationen und ihrer historischen Voraussetzungen. 2. Die kulturwissenschaftliche Orientierung in der Literaturwissenschaft impliziert eine theoretische Vorentscheidung für die Untersuchung von Text-Kontext-Relationen: Es geht nicht in erster Linie darum, wie der Text das Rohmaterial so (um-)formt, dass es im Schöpfungsakt einer Dichterin oder eines Dichters erst Gestalt empfängt und ‚zum Leben erwacht‘, sondern darum, was in den Text als vorgeformtes, symbolisch strukturiertes Material eingeht, was sich ihm als kollektiver Sinn einschreibt.

Literaturgeschichte: Darstellung des geschichtlichen Verlaufs der (meist belletristischen) Literatur eines Stammes, Landes, Volkes oder einer Zeit mit Einzelwerken, Dichtern und umgreifenden lit. Strömungen.

Literaturwissenschaft: Ausdruck zuerst bei Th. Mundt (*Einleitung zur Gesch. d. d. Gegenw.*, 1842), die gesamte systematische Wissenschaft von der Lit., ihren möglichen Betrachtungen und Methoden zur Erschließung der Sprachkunstwerke entweder in ihrem Wesen als Dichtung (Dichtungswissenschaft) oder ihrer historischen Entwicklung und ihrem Lebenszusammenhang (Literaturgeschichte), neben der Sprachwissenschaft Unterabteilung der Philologie im weiteren Sinne, doch über die mehr sprachlich und volkskundlich ausgerichtete Germanistik hinausragend. Als wichtigste Unterfächer gelten die Stilistik, die Poetik sowie als Hilfswissenschaft die Biographik.

Philologie: (griech. *Philos* ‚Freund‘, *logos* ‚Wort‘: ‚Liebe zum Wort‘) die Wissenschaft von Sprache und Schrifttum, die den Zusammenhang von Wort und Sinn, damit die Leistung der Dichter in der Sprache und Kultur eines Volkes in Wort und Wesen erforscht, im weitesten Sinne auch über den lit. Niederschlag hinaus.

Poetik: (griech. *poietike techne* ‚Dichtkunst‘) die Lehre und Wissenschaft von Wesen, Gattungen und Formen der Dichtung sowie den ihnen eigenen Gehalten und Darstellungsmitteln; als Theorie der Dichtung Kernstück der Literaturwissenschaft und Teil der Ästhetik, doch ebenso Voraussetzung für Literaturgeschichte und Kritik. Mit der Auffassung von der Dichtung wandelt sich die Form der P. Aus der programmatisch-deduktiven, Regel setzenden P. als Lehrbuch für eine vermeintlich lernbare Technik des Dichtens wird seit Ausgang des 18. Jh. und eigtl. erst im 20. Jh. zur beschreibend-induktiven P., die aus vergleichender Beobachtung des Einzelwerks zur Feststellung der Arteeigenheiten und Gattungsgesetze führt.

Rezeption: (lat. receptio ‚Aufnahme‘) die Aufnahme und Wirkungsgeschichte eines Autors, eines Werkes oder einer lit. Strömung im eigenen Land und im Ausland.

Rhetorik: seit der Antike zusammenfassender Begriff für die Theorie und Praxis der menschlichen Beredsamkeit in allen öffentlichen und privaten Angelegenheiten, ob sie in mündlicher, schriftlicher oder durch die technischen Medien (Film, Fernsehen, Internet) vermittelter Form auftritt. Als wissenschaftliche Disziplin beschäftigt sich die Rhetorik mit der Analyse sprachlicher oder der Sprache analoger Kommunikation (körperliche Beredsamkeit), die wirkungsorientiert, also auf die Überzeugung des Adressaten hin ausgerichtet ist.

BEGRIFFE FÜR DIE BESCHREIBUNG LITERARISCHER TEXTE

Allegorie: ist eine in einem ganzen Satz (und darüber hinaus) durchgeführte Metapher; vollkommene Allegorie, in der keine lexikalische Spur des Erstgedankens zu finden ist (v.a. in der Poesie); unvollkommene Allegorie, in der ein Teil der Äußerung lexikalisch sich auf der Ebene des Erstgedankens befindet (v.a. in der Prosa).

Analyse: (griech. analysis ‚Auflösung‘) im Ggs. zur Synthese die Zerlegung eines Ganzen in seine Faktoren. Satzanalyse in der Grammatik zergliedert die Sätze in Satzteile, Wortanalyse die Wörter in Wurzeln, Prä-, In- und Suffixe; in der Dichtungswissenschaft verhilft die analytische Methode im Detail zu genauerer Erkenntnis der Eigenart eines Textes nach seinen Formkräften (Form-A.: Gliederung, Kapitel, Akte, Strophen, Vers) Rhythmus, Metrik, Reimgebrauch, nach seiner Sprachgestalt (Stil-A.: Stilebene, Satzbau, Wortsinn, Bilder, Figuren), im großen als Struktur-A. (Stoffe, Motive, Symbole) zu genauerer Erkenntnis der Bauform eines Werkes nach ihren konstituierenden Bestandteilen, indem sie die einzelnen Komponenten für sich sowie im Zusammenwirken betrachtet und Zusammenhänge erhellt. Sie bildet die Voraussetzung und Grundlage der Interpretation.

Fiktionalität, Fiktion: (lat. mimesis, fictio ‚Erdichtung‘; fingere ‚bilden, erdichten‘) eine Aussage bzw. Darstellung eines Sachverhalts oder Geschehens ohne überprüfbare Referenz (Wirklichkeitsbezug), die demnach weder ‚wahr‘ noch ‚falsch‘ genannt werden kann. Die literarische Fiktion im besonderen stellt „gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände“ (Kant) vor und grenzt sich damit von der Wirklichkeitsaussage, insbesondere vom historischen Bericht ab. Die angemessene Rezeption fiktionaler Texte setzt voraus, dass aufgrund einer Übereinkunft zwischen Autor und Leser der Anspruch auf Verifizierbarkeit, den dieser sonst an informative Texte richtet, suspendiert wird.

Interpretation: (lat. interpretatio ‚Erklärung, Auslegung‘), allg. erklärende Auslegung und Deutung von Schriftwerken nach sprachlichen, inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten (Aufbau, Stil, Metrik).

Intertextualität: Zentralkategorie einer umfassenden Textwissenschaft. Mit Bezug auf Michail Bachtin prägte Julia Kristeva den Begriff „Intertextualität“ für eine Theorie, die die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis eines Textes zu anderen Texten richtet.

Ironie: Verstellung, komische Vernichtung eines Anerkennung Fordernden durch Spott, Enthüllung der Hinfälligkeit, Lächerlichmachung unter dem Schein der Ernsthaftigkeit, der Billigung oder gar des Lobes.

Kohärenz (Textkohärenz): strukturierter inhaltlicher Zusammenhang als grundlegendes Charakteristikum von Texten. Sie ist Voraussetzung dafür, dass eine Äußerungsfolge als zusammenhängender Text verstanden wird.

Kulturelles Wissen: Gesamtheit des Wissens im Bereich Kultur, auf der die Textproduktion bzw. die Textrezeption aufbaut.

Metapher: bildlicher Ausdruck für einen Gegenstand, eine Eigenschaft oder ein Geschehen, der aus einem abgekürzten Vergleich entsteht, indem eine Wortgruppe oder ein Wort aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen vergleichbaren übertragen wird, ohne formale Ausführung des Vergleichs („Schiff der Wüste“, „Fuß des Berges“).

Metonymie: Ersetzung des eigentlichen Wortes durch ein anderes, das zu ihm in einem zeitlichen, räumlichen, ursächlichen, logischen oder erfahrungsgemäßen Zusammenhang steht („im Schiller lesen“, „ein Glas trinken“).

Mimesis: bei Platon eine Art der Rede, in der der Dichter die Illusion schaffen will, dass er nicht der Sprecher ist (die andere Art ist die Diegese, in der der Dichter selbst der Sprecher ist und dies auch nicht verheimlichen will). In der *Poetik* dehnte Aristoteles den Begriff der Mimesis auch auf die Nachahmung von Handlungen aus, wodurch Platons Unterscheidung komplizierter wurde. Heute bezeichnet man als ‚Mimesis‘ die allgemeine Fähigkeit der Literatur, die Realität nachzuahmen (wobei es sich um fiktive Realität handelt).

Personifikation: rhetorische Figur, Art der Metapher, bei der Tieren, Pflanzen, Gegenständen oder abstrakten Gebilden menschliche Charaktereigenschaften oder Fähigkeiten zugesprochen werden.

Synästhesie: Koppelung getrennter Sinnbereiche („kaltes Blau“).

Text: seit dem 16. Jh. belegte Bezeichnung für eine zusammenhängende sprachliche, schriftlich fixierte Äußerung. Reflexionen über den Begriff des T.es gehören zu den Voraussetzungen der Editionsphilologie, deren Gegenstand er ist. Dabei haben sich in den letzten Jahrzehnten zwei grundsätzlich unterschiedliche Auffassungen herausgebildet: ein statischer, von einem feststehenden T. ausgehender Textbegriff, der an traditionelle Vorstellungen anknüpft, und ein dynamischer Textbegriff, der von der prinzipiellen Unabgeschlossenheit des literarischen Prozesses ausgeht und zu einer ‚textgenetischen‘ Edition führt. Auch außerhalb der Editionsphilologie ist die Diskussion des Textbegriffs keineswegs abgeschlossen. T. wurde seit den 50er Jahren immer häufiger als neutraler literaturwissenschaftlicher Terminus gebraucht, um ideologisch befrachtete Termini wie Dichtung oder Schrifttum zu vermeiden; eine allgemeine, Sprach- und Literaturforschung übergreifende ‚Textwissenschaft‘ sollte die traditionelle Literaturwissenschaft ablösen.

Textstruktur: Gesamtstruktur eines Textes, Gefüge von Einheiten im Text, zwischen denen semantisch-syntaktische Relationen bestehen. Nach Umfang und Reichweite werden globale Makrostrukturen und lokale Mikrostrukturen unterschieden.

BEGRIFFE FÜR DIE BESCHREIBUNG VON EINZELNEN TEXTSORTEN UND GATTUNGEN

Akt: größerer Handlungsabschnitt eines Dramas; ältere dt. Bezeichnungen sind ‚Handlung‘, ‚Abhandlung‘ und – bis ins 19. Jh. hinein – ‚Aufzug‘. Daneben wurde die lat. Form ‚Actus‘ bis ins 18. Jh. verwendet. Im klassischen antiken Drama trennten Chorgesänge die Handlungsteile voneinander; im Verlauf der weiteren Entwicklung ergab sich daraus in der Praxis häufig eine Fünfteiligkeit (Menander, Seneca), die auch Horaz in seiner *Ars poetica* forderte. In Deutschland setzte sich die im Mittelalter unbekannteste Akteinteilung im Humanismus durch. Mit der Shakespeare-Rezeption bereitete sich die Auflösung der strengen Aktgliederung vor, und seit dem Ende des 19. Jh.s entwickelten sich Dramentypen, die anstelle der hierarchischen Gliederung in A.e und Szenen die Abfolge gleichwertiger Teile setzten. Dazu gehören das Stationendrama und das epische Theater. (vgl. *Auftritt, Szene*)

Alexandriner: im 16. Jh. aus der frz. Literatur übernommenes Versmaß. Der frz. A. ist ein 12- oder 13-silbiger Vers (je nach männlichem oder weiblichem Schluss) mit einer Zäsur nach der 6. und festen Akzenten auf der 6. und 12. Silbe. Der A. wurde zum beherrschenden Vers der dt. Barockdichtung: ein sechshebiger Jambus mit einer Zäsur nach der 3. Hebung und männlicher oder weiblicher Kadenz („Der schnelle Tag ist hin / die Nacht schwingt ihre Fahn“, Andreas Gryphius).

Auftritt: Das Auf- und Abtreten der Darsteller in gegliederten Abschnitten eines Akts. Im deutschsprachigen Theater des 18. Jh. vielfach gleichbedeutend mit Szene als der kleinsten dramatischen Einheit innerhalb eines Dramas oder Aktes vom Erscheinen bis zum Abgehen einer oder mehrerer Figuren; damit Veränderung der dramatischen Situation, in der Regel aber kein Schauplatzwechsel. Die Gliederung der Akte in Szenen bzw. Auftritte bleibt bis ins 19. Jh. die typische Form des streng gebauten Dramas. (vgl. *Akt, Szene*)

Autor: Die in der realen Wirklichkeit existente, für die Erstellung des Textes verantwortlich (zeichnende) Person. Sein Seinsbereich ist „diese“ Welt, seine Seinsform „Fleisch und Blut“. (vgl. *Erzähler, lyrisches Ich*)

Ballade: erzählendes, meist strophisch gegliedertes Gedicht, das einen begrenzten und klar konturierten Vorgang gestaltet. Unterschieden wird zwischen der mittelalterlichen Volksballade und der modernen Kunstballade. Die dt. Volksballaden nehmen ihre Stoffe aus der Heldendichtung, der Geschichte und Zeitgeschichte, der Sage und der literarischen Tradition; Bürgers *Lenore* (1773) gilt als erste dt. Kunstballade. Goethe verfasste ebenfalls B.n, ihm folgte mit den „Ideenballade“ Schiller.

Blankvers: Aus der engl. Dichtung übernommener reimloser fünfhebiger Jambus mit männlichem oder weiblichem Versschluss. Als Dramenvers wird er mit einer Reihe von Freiheiten gebraucht. Lessings *Nathan* (1779) setzte den B. endgültig als Hauptvers des dt. Dramas durch (Goethe, Schiller, Heinrich v. Kleist, Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel usw.). Auch im 20. Jh. wurde er noch verwendet (Gerhart Hauptmann), z. T. in verfremdender Absicht (Brecht).

Dialog: (griech. dialogos ‚Unterredung‘) Bezeichnung für eine eigene Gattung oder für Gespräche und Wechselreden innerhalb anderer Gattungen. Der D. ist konstitutives Bauelement für die dramatische Dichtung. Im Gegensatz zum Monolog das Wechsel- oder Zwiegespräch, genauer: die von zwei oder mehreren Personen abwechselnd geführte Rede und Gegenrede. Seit der Renaissance dominiert er das Drama – auch noch in der Negierung seiner ursprünglichen kommunikativen Funktion oder seiner Zertrümmerung in modernen Stücken. (vgl. *Monolog*)

Drama: (griech. ‚Handlung‘) Textgattung, die sich vom narrativen (epischen) Text unterscheidet durch das Fehlen der Erzählfunktion. Der dramatische Text konstituiert sich durch Selbstaussagen der dramatis personae. Schon dieses Kriterium kann durchbrochen werden (z.B. im epischen Theater); erst recht treffen alle weiteren Bestimmungen wie Fabel, dramatische Situation, Spannung, Charakter nur auf das klassische Modell-D. zu und nicht generell. Das Merkmal „für die Bühne bestimmt“ verfehlt Lese-D. sowie manche lyrischen D., die nur eine imaginierte Aufführung, keine reale implizieren. Der dramatische Text ist zu unterscheiden vom Inszenierungstext, der ohne linguistischen Text auskommen kann. Daher ist Gleichsetzung von dramatischem Text mit szenisch realisiertem Text (Inszenierungstext) problematisch. Der dramatische Text kann (muss aber nicht) neben dem zu sprechenden Text (Dialog, Monolog) Regieanweisungen enthalten.

Drei Einheiten: aus der Diskussion der *Poetik* des Aristoteles in der ital. Renaissance und der frz. Klassik des 17. Jh.s entstandene Doktrin über die Gestaltung von Handlung, Ort und Zeit im Drama: Beschränkung auf eine Handlung und einen Schauplatz (bzw. eng benachbarte Schauplätze), Begrenzung der Handlungszeit (auf nicht viel mehr als 24 Stunden).

Enjambement: Übergreifen eines Satzes über das Ende einer Verszeile in die nächste.

Erzähler: Personifizierender Ausdruck für das Aussagesubjekt einer Erzählrede (oder noch besser: die Stimme die man hört), das vom realen Autor zu unterscheiden ist (da des Erzählers Seinsbereich die Diegese, des Autors jedoch die reale Welt ist). (vgl. *Autor*)

Erzähltexte (narrative Texte): literarische Texte, die eine ‚Geschichte‘ in einem Erzählakt vermitteln. In der Erzähltheorie existieren verschiedene Auffassungen von den möglichen Ebenen narrativer Texte, allgemein akzeptiert ist die Unterteilung in ‚Geschichte‘ und ‚Diskurs‘, wonach die ‚Geschichte‘ die rekonstruierbare Ereignisfolge bedeutet, der ‚Diskurs‘ hingegen die Art und Weise des Erzählens.

Exposition: Anfangsteil des Dramas, der die Voraussetzungen für das Verständnis der folgenden Handlung vermittelt (Ausgangssituation, Personen, Vorgeschichte). Die E. ist Teil der Dramenhandlung, während der vorangestellte Prolog (im Drama der Antike und der frühen Neuzeit) mit z. T. ähnlicher Funktion außerhalb des Handlungskontexts steht.

Figur: (lat. figura ‚Gestalt‘) allg. jede in der Dichtung, bes. Epik und Drama, auftretende fiktive Person, auch Charakter genannt, doch ist die Bezeichnung ‚literarische F.‘ vorzuziehen zur Unterscheidung von natürlichen Personen und den oft nur umrissartig ausgeführten Charakteren.

Figurencharakteristik: Es gibt verschiedene literarische Möglichkeiten, Figuren zu charakterisieren, die vor allem von der Gattung (Lyrik, Epik, Dramatik) abhängen. Unterscheiden lassen sich direkte und indirekte Charakterisierungen.

freier Rhythmus: reimlose, metrisch variable Verse, die sich in freier Variation und ohne feste strophische Ordnung zu Gedichten hymnischen Charakters verbinden. (vgl. *Metrum, Strophe*)

Gattungen: literarische Textsorten, eine Gruppe ähnlich konstituierter Texte. „Gattungen sind sozialhistorische ebenso wie formale Entitäten“ (Todorov), sie sind konventionsbedingt und historisch wandelbar. Ihrer Unterscheidung liegen vielfältige und verschiedene formale, inhaltliche und pragmatisch-kulturelle Faktoren zugrunde. Er ist ein relationaler Begriff und umfasst sowohl kleinere wie auch größere Gruppen von Texten. (vgl. *Textsorte*)

Handlung: Umsetzung innerseelischer Willensäußerungen in die Tat, Inhalts- und Strukturelement der pragmatischen Gattungen: Geschehensablauf in der Epik und bes. unentbehrliche Ursache der Konflikte im Drama. Im dramat. Aufbau unterscheidet man steigende H. bis zur Peripetie und fallende H. bis zur Katastrophe, nach der Wichtigkeit innerhalb des Stückes Haupt- und in diese verwobene Nebenhandlung.

Haupttext: Die dramatische Personenrede, die bei einer szenischen Aufführung akustisch realisiert wird, bildet den so genannten Haupttext. Alles, was auf der Bühne gesprochen wird. (vgl. *Nebentext*)

Hebung-Senkung: Auf die nach dem akzentuierenden Versprinzip gebauten Verse des Deutschen, Englischen usw. übertragen, bezeichnet man als H.en stets die durch verstärkten Atemdruck hervorgehobenen, betonten Teile des Verses, während die druckschwachen Versteile Senkungen heißen. (vgl. *Metrum, Rhythmus*)

Jambus: antiker Versfuß der Form √ √̣. In den akzentuierenden Versen (akzentuierendes Versprinzip) der dt., engl usw. Dichtung gilt als J. die Folge einer unbetonten und einer betonten Silbe (x̣x̣): jamb.

Verse sind mithin alternierende Verse mit Eingangssenkung (Schema: x̣x̣x̣x̣x̣ . . .).

Wichtigste jamb. Verse der neueren dt. Dichtung sind

1. der Alexandriner und der vers commun als Nachbildungen frz. Verse,
2. der aus der it. Verskunst übernommene Endecasillabo,
3. der aus der engl. Verskunst übernommene Blankvers und
4. die Nachbildungen antiker jamb. Verse.

(vgl. *Trochäus*)

Kadenz: ([Silben]fall, it. cadenza, zu lat. cadere ‚fallen‘), Versschluss in akzentuierenden Versen (akzentuierendes Versprinzip). Die neuhochdt. Metrik unterscheidet im Allgemeinen nur zwischen männl. K. (auch: stumpfe K.) und weibl. K. (auch: klingende K.); die männl. K. ist einsilbig, der Vers endet auf eine Hebung, die weibl. K. ist zweisilbig, der Vers endet auf eine Folge von Hebung und Senkung. (vgl. *Reim*)

Katharsis: Aristoteles (*Poetik*) bestimmt die Wirkung der Tragödie als K. („Reinigung“), d.h. als reinigende Befreiung von den bei der Betrachtung der tragischen Ereignisse erregten Affekten Furcht und Mitleid. K. bedeutet dabei nicht, wie seit Lessing in immer neuen Variationen behauptet, die

moralisch-ethische Läuterung und Besserung des Zuschauers als Folge einer endgültigen oder zeitweiligen Befreiung von schädlichen Affekten oder ihrer Reduzierung und Reinigung, sondern, in der kultisch-medizinischen Bedeutung des Wortes ‚Purgierung‘, Ausscheidung der im Verlauf der Aufführung erregten tragischen Affekte. Diese Purgierung ist mit dem Gefühl einer befreienden Erleichterung verbunden, die nach Aristoteles das der Tragödie eigentümliche Vergnügen ist.

Komödie: Theaterstück komischen Inhalts mit gutem Ausgang. Das Wort K., gebildet aus griech. komos ‚festlicher Umzug mit Gesang, Gelage‘ und oide ‚Gesang‘, verweist auf den Ursprung der K. im orgiastischen Dionysoskult. Im Verlauf der Gattungsgeschichte bricht diese Herkunft in vielfältiger Weise – etwa in der betonten Kreatürlichkeit und Sexualität, im „Karnevalesken“ (Michail Bachtin) – immer wieder durch. Auch die sublitterarische Tradition des Mimus, des antiken Possenspiels, wirkt in Spielarten der K. weiter und unterstreicht die ordnungssprengenden Momente der K.

Konfiguration, Figurenkonstellation: die Anordnung, das wechselseitige Aufeinanderbezogensein der Einzelteile, etwa der Figuren und ihrer Konflikte im Drama als dichter. Struktur.

Konflikt: (lat. conflictus ‚Zusammenstoß‘) der äußere Kampf, Streit, meist jedoch innerer Widerstreit gegensätzl. Werthaltungen und Kräfte.

Lied: musikalisch-literarische Gattung, die sich als Gesang, als zum Singen bestimmter Text oder nur als literarisches Erzeugnis bzw. rein instrumentales ‚Lied ohne Worte‘ historisch in höchst unterschiedlicher Weise realisiert. In der Regel ist das L. strophisch gegliedert; diese Gliederung wird bei ‚durchkomponierten‘ Liedern musikalisch überspielt. Durch die Verbindung von Einzelliedern zu größeren Einheiten entstehen Liederzyklen. Neben der Unterscheidung von Volkslied und Kunstlied haben sich zahlreiche Differenzierungen nach Inhalt, Funktion, soziologischen Bedingungen und Aufführungspraxis eingebürgert (Liebeslied, historisch-politisches L., Marienlied, geistliches Lied, Kirchen-, Arbeits-, Kinder-, Studenten-, Solo-, Chor-, Tanz-, Konzert-, Klavier-, Orchesterlied usw.).

Lyrisches Ich: Das lyrische Ich ist das aussagende Subjekt in Gedichten. (vgl. *Autor*)

Metrum: (lat. ‚Vers-, Silbenmaß‘, gr. Metron) im weiteren Sinn: Versmaß, d.h. das abstrakte Schema der nach Zahl und gegebenenfalls Qualität der Silben mehr oder minder fest geordneten Silbenabfolge eines Verses (Metrik), z.B. Dimeter, Trimeter, Hexameter, Blankvers, Alexandriner, Endecasillabo, Vierheber usw. Die vielfält. Variationsbreite der konkreten Realisierungen des abstrakten M.s auf Grund der Spannung oder des Widerstands der autonomen Sprachbewegung gegen die metr. Organisation wird vielfach (bei akzentuierenden Metriken) als Quelle des Rhythmus angesehen. Im engeren Sinn: kleinste metr. Einheit: Versfuß (z.B. Daktylus, Jambus) oder Dipodie. (vgl. *Rhythmus*)

Monolog: (griech. monos ‚allein‘, logos ‚Rede‘) Rede einer einzelnen Person im Gegensatz zum Dialog. Monologisches Sprechen ist nicht an bestimmte Gattungen gebunden (Alleinrede in der Lyrik, im Tagebuch oder Ich-Roman; innerer Monolog), erhält aber im Drama eine besondere Bedeutung. Er wird in verschiedenen Funktionen verwendet: als epischer M. zur Mitteilung nicht darstellbaren oder vergangenen Geschehens (etwa in der Exposition), als lyrische Selbstaussprache und reflektierender Kommentar, als dezidiert dramatischer M., in dem der Held auf dem Höhepunkt des Geschehens zur Entscheidung in einer Konfliktsituation gelangt. (vgl. *Dialog*)

Nebentext: Szenen- und Regieanweisungen in einem Dramentext, alles, was nicht dramatische Personenrede bei der szenischen Aufführung ist. Zum Nebentext gehört streng genommen auch schon die Angabe der sprechenden Figuren. Diese Anweisungen kommen dann in der Inszenierung, in der Gestaltung der Bühne als Handlungsort sowie in den Aktionen und der Mimik der Figuren zur Geltung. (vgl. *Haupttext*)

Peripetie: Begriff der Tragödientheorie des Aristoteles, der den plötzlichen Umschlag der Handlung bezeichnet, der dann zur Katastrophe hinführt.

Reim: Gleichklang von Wörtern vom letzten betonten Vokal an (Endreim). Gleichklang von Anfängen nacheinander folgenden Wörter bezeichnet man als Alliteration; ähnlich wirkt auch der

Stabreim der älteren deutschen Literatur, wobei dort meistens nur Konsonanten der Taktanfänge aufeinander staben.

Rhythmus: in der Literaturwissenschaft werden Prosa- oder Sprachrh. und Versrh. unterschieden. Sprach- und Versrh. können auch sprachimmanent erklärt werden und zwar durch sprachüberlagernde und sprachgliedernde Elemente (Druckakzent: betont – unbetont; musikal. Akzent: hoch – tief; Quantität: lang – kurz; Morphem-, Wort-, Satzgrenze). (vgl. *Metrum*)

Sonett: eine strophisch gegliederte, vierzeilige Gedichtform, entstanden um 1220/30 am Hof Friedrichs II. in Sizilien. In seiner Grundform besteht das S. aus zwei Quartetten (Oktave bzw. Oktett) und zwei darauf folgenden Terzetten (Sextett). Von Anfang an gab es verschiedene Reimanordnungen in den Quartetten (alternierend: abab abab; umarmend: abba abba) wie in den Terzetten (cde cde, cdc dcd, cde dce usw.). Zu einer in Strophengliederung und Reimanordnung deutlich unterschiedenen Variante kam es im späten 16. Jh. in England („Shakespeare-S.“); sie besteht aus drei alternierend reimenden Quartetten (mit jeweils eigenen Reimen) und einem abschließenden Reimpaar (abab cdcd efef gg).

Strophe: eine aus einer Anzahl von Versen bestehende metrische Einheit. Sie kann allein ein einstrophiges Gedicht bilden oder mit weiteren, nach denselben Regeln geformten S.n zu einem mehrstrophigen Text verbunden werden.

Szene: Gliederungseinheit des Dramas. Sie wird in der Regel entweder durch einen Ortswechsel („Szenenwechsel“) oder den Auftritt von Figuren definiert. (vgl. *Akt, Auftritt*)

Textsorten: komplexe Muster sprachlicher Kommunikation, die innerhalb der Sprachgemeinschaft im Laufe der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund kommunikativer Bedürfnisse entstanden sind. Der konkrete Text erscheint immer als Exemplar einer bestimmten Textsorte. Sowohl unsere Textproduktion als auch unsere Textrezeption erfolgt im Rahmen von Textsorten. (vgl. *Gattung*)

Thema: (griech. ‚das Gesetzte‘) Grund- und Leitgedanke eines Werkes; der in einer Abhandlung zu behandelnde Gegenstand.

Tragödie: (griech. ‚Bocksgesang‘) Eine der Hauptgattungen des Dramas. Schauspiel vom unabwendbaren, schicksalhaften, unverschuldeten Untergang des Menschen.

Trochäus (gr. ‚Läufer‘) antiker Versfuß der Form $\acute{\text{—}}\text{—}$. In den akzentuierenden Versen (akzentuierendes Versprinzip) der dt., engl. usw. Dichtung gilt als T. die Folge einer betonten und einer unbetonten Silbe ($\acute{\text{x}}\text{x}$); trochä. Verse sind hier mithin alternierende Verse ohne Eingangssenkung: $\acute{\text{x}}\text{x}\text{x}\text{x} \acute{\text{x}}\text{x}\acute{\text{x}}$. . . (vgl. *Jambus*)

Zeit: **a)** Erzählte Zeit: Zeitdauer der erzählten, sich in der Diegese abspielenden Ereigniskette; **b)** Erzählzeit: Zeitdauer, die für die Darstellung der Geschichte aufgewendet wird; sie wird am Textumfang (Seitenzahl) oder an der Dauer des Vorlesens gemessen.

Vers: (lat. versus ‚Wendung [des Pflugs]‘) Der V. als rhythm. Einheit ist gekennzeichnet durch eine mehr oder minder feste Binnenstruktur und eine Endpause. Die Binnenstruktur kann je nach den phonet. Voraussetzungen der zugrundeliegenden Sprache (als Minimum durch die bloße Silbenzahl = silbenzählendes V.prinzip), nach der Zahl der betonten Silben bei freier Umgebung (akzentzählendes V.prinzip) und nach der geregelten Abfolge qualitativ unterschiedlicher Silbentypen (lang-kurz, betont-unbetont = akzentuierendes, quantifizierendes V.prinzip) definiert werden. (vgl. *Metrum, Rhythmus*)

vers commun: Aus der frz. Dichtung übernommenes Versmaß. Martin Opitz führte den »gemeinen Vers« als fünfhebigen Jambus mit männlicher bzw. weiblicher Kadenz und einer Zäsur nach der 2. Hebung in die dt. Dichtung des 17. Jh.s ein (»Itzt herrscht das Licht. Der schwarze Schatten fleucht«, Andreas Gryphius). Im 18. Jh. wurde der Vers commun durch die Nachbildung des beweglicheren ital. Endecasillabo ersetzt.