

Online-Anhang 1:

Grundbegriffe

der Textanalyse

Inhaltsverzeichnis

1	Der Text	5
1.1	Text- und Literaturbegriffe	5
1.2	Semiotik	15
2	Gattungen und Textsorten	21
2.1	Gattungen, Textsorten, Medien	21
2.2	Epik – Erzählung und Roman	30
2.3	Drama – Damentext und Aufführung	44
2.4	Lyrik – Gedicht und Lied	55
2.5	Film und Gattungen der Massenmedien	65
3	Rhetorik und Stilistik	73
4	Theorien und Methoden der Interpretation	83

1 Der Text

1.1 | Text- und Literaturbegriffe

Die **Textanalyse** legt Strukturen frei, die bei einer einfachen Lektüre nicht unmittelbar ins Auge springen und die auf Wirkung, Sinn- und Bedeutungseffekte abzielen.

Weiter Textbegriff

Allgemein ist ein **Text** (von lat. *textum*: ›Gewebe‹) eine nach außen (d. h. gegen den Kontext) abgegrenzte, innerlich zusammenhängende Einheit, die als sinnvoller kommunikativer Akt wahrgenommen wird, der anhand eines Regelsystems (Codes) erschlossen werden kann.

Zum Begriff

Ein Text muss nicht sprachlicher Natur sein. Ein maximaler Textbegriff geht z. B. davon aus, dass prinzipiell alle kulturellen Manifestationen, die als zusammenhängende Einheiten unter Zuhilfenahme eines Regelsystems lesbar sind, auch Texte sind. In der Semiotik schließt der Begriff ›Text‹ beispielsweise Bilder und Rituale ein. Sowohl der Begriff ›Text‹ als auch der Begriff ›Einheit‹ müssen immer wieder neuen Kommunikationsmöglichkeiten angepasst werden.

Der Hypertext

Die Auffassung, ein Text müsse in jedem Fall eine abgeschlossene Einheit darstellen, wird im Computerzeitalter durch den Hypertext in Frage gestellt, denn dieser entsteht durch eine beliebig verlängerbare Vernetzung elektronisch verfügbarer Texte, die über Hyperlinks miteinander verbunden sind. Dennoch kann auch hier von Einheit gesprochen werden, da jede konkrete Rezeption einen Anfang und ein Ende hat und somit einen abgeschlossenen Text herstellt. Der Hypertext zeigt entsprechend einen »Wandel vom autonomen, abgeschlossenen Text zum offenen, rezipientenabhängigen ›Intertext‹« (Bußmann 2002, 286). Er besteht aus Lesarten (auch Lektüren oder *readings*; vgl. Nünning/Nünning 2001, 138). Der Rezeptionsprozess und nicht eine fertige Einheit werden zum Gegenstand der Untersuchung. Mahne (2007, 112–116) unterscheidet sechs digitale »Texträume«:

- den **vollständigen Graphen**, der alle Verbindungen (Links) zwischen Knoten (Web-Seiten) zulässt,
- das **Netzwerk** mit geringer inhaltlicher Organisation (also mit leicht eingeschränkten Linkoptionen),
- das **Labyrinth** mit stärker eingeschränkten Linkoptionen,
- das **geführte Netzwerk** mit erheblich eingeschränkten Linkoptionen,
- **Bäume** mit einer hierarchischen Struktur und geringen Auswahlmöglichkeiten sowie
- den **Vektor** mit Seitenverzweigungen mit hauptsächlich linearer Sequenzierung.

Zur Vertiefung

Auch verschiedene Link-Typen werden unterschieden (Mahne 2007, 116–119).

Kohärenz

Die bloße Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen ist nach der oben angeführten Definition noch kein Text, geschweige denn ein literarischer Text. Offensichtlich müssen dazu erst bestimmte Bedingungen äußerlicher und inhaltlicher Kohärenz erfüllt sein (vgl. Corbineau-Hoffmann 2002, 1–15; Krah 2006, 17 f.). Auch die Konstruktion von Sinn erfolgt über die Konstruktion von Kohärenz.

Zum Begriff

Kohärenz bezeichnet den inneren Zusammenhang von Texten (Rödel 2016, 342), »Basis und Produkt der Verarbeitungsprozesse« eines Textes (Bußmann 2002, 351). Der innere Zusammenhang kann ein semantisch-kognitiver (lokale Kohärenz) oder ein satzübergreifender Sinnzusammenhang sein (ebd.).

Um Wörter als kohärenten Text zu verstehen, gruppiert der Leser sie anhand verbindender Elemente, gemeinsamer Bedeutungsbereiche und anhand des Kontextes und des eigenen Vorwissens. Syntaktische, semantische und pragmatische Verbindungen stiften Kohärenz und lassen eine Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen zu einer zusammenhängenden Einheit werden (zur Hermeneutik als Theorie des Verstehens s. OA 1 Kap. 4).

Beispiel: In Cortázar's Phantasiesprache »Glíglíco« ist eine Szene dargestellt, die aufgrund des Romankontextes, einiger bekannter Wörter und der syntaktischen Struktur des Textes als erotische Szene gelesen werden kann:

Julio Cortázar:
Rayuela, Kap. 68;
Cortázar 1980, 316

»Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelulas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fífulas de cariaconcia.«

Verbindende syntaktische Elemente sind z. B.

- **syntaktische Konnektoren** wie deiktische Ausdrücke (z. B. Pronomina wie »ella« im Beispieltext von Cortázar, die Vertreterfunktion ausüben) oder **ein einheitliches Tempus** (im Text von Cortázar z. B. das Präteritum)
- **Anaphern**, d. h. Sprachelemente, die auf vorausgehende Information innerhalb eines Äußerungskontexts zurückweisen, oder **Kataphern**, d. h. Sprachelemente, die auf folgende Information innerhalb eines Äußerungskontexts hinweisen

- **Rekurrenzen**, d. h. die Wiederholungen von Textelementen (vgl. Bußmann 2002, 351)
- **Verträglichkeitsbeziehungen** und **logische Implikationen** wie konditionale, kausale oder temporale Zusammenhänge, Motiv-Verknüpfungen, Spezifizierungen, Exemplifizierungen, Generalisierungen (vgl. Fritz 1982; zu Motiven vgl. Dämmrich/Dämmrich 1995)
- Schließlich kann **die Typographie** Einzelwörter verbinden wie in der Konkreten Poesie.



Konkrete Poesie von Augusto de Campos: »Lixo« (1965) – das Wort »Müll«, zusammengesetzt aus zahlreichen Wiederholungen des Wortes »Luxus«

Gemeinsame Bedeutungsbereiche zeigen sich z. B. anhand von:

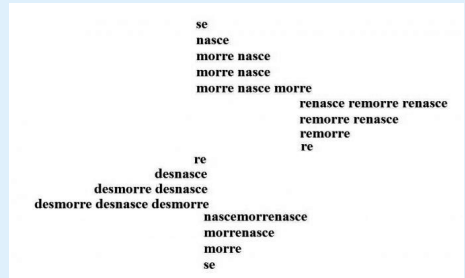
- **Wortfeldern:** Einer Menge von (partiell) synonymen Bedeutungseinheiten (Lexemen) wird »ein gleicher bzw. ähnl[icher] Inhalt bzw. Bedeutungskern zugeschrieben«, etwa den Wörtern »laufen«, »rennen«, »pilgern«, »spazieren« das Wortfeld »Fortbewegung« (Fries 2016, 774).
- **Isotopien:** Ein semantisches Merkmal kehrt in verschiedenen Wörtern wieder und präzisiert damit den Sinn der Wörter und des Textes (z. B. bei mehrdeutigen Wörtern bzw. Sätzen im Gesamtzusammenhang eines Textes; vgl. Rödel 2016a, 311). Isotopien können Synonyme sein, aber auch Metaphern, Metonymien, Paraphrasen o. Ä.
- **Oppositionsbeziehungen:** Textelemente sind negativ aufeinander bezogen (wie »Krieg« und »Frieden«, »Gewinn« und »Verlust«, »Freude« und »Leid«).
- **thematischen Verweisen:** Abstrakte oder allgemeine Leitgedanken eines Textes sind benennbar (z. B. »Rechtsprechung«, »Freiheit«, »Liebe«; vgl. Wilpert 2001, 829).

Lebenszyklen in Haroldo de Campos' »nascemorre« (1958)

Interpretationsskizze

Folgendes Gedicht der »Konkreten Poesie« wird durch Isotopien, Oppositionsbeziehungen und thematische Verweise kohärent.

Der Text kann linear von oben nach unten gelesen werden; er umfasst 15 Zeilen und beginnt und endet mit dem unpersönlichen Pronomen »se«. In Zeile 8 befindet sich ein großer Abstand zwischen den beiden Präfixen »re«. In Zeile 12 und 13 werden die Wörter »nasce« und »morre« als ein einziges Wort zusammengeschrieben. Weder diese beiden Wortamalgame noch die Wörter »remorre«, »desmorre« oder »desnace« existieren in der brasilianischen Standardsprache. Linear gelesen, ist das Gedicht ein bloßes Konglomerat von Wörtern mit gegensätzlicher Bedeutung (Antonymen), von denen einige Neuschöpfungen (Neologismen) sind. Die Wiederholungen der gegensätzlichen Wörter »nasce« und »morre« und der Präfixe »re« und »des« erzeugen einen echoartigen Parallelismus. Insgesamt entsteht jedoch keine kohärente Aussage.



Haroldo de Campos: »nascemorre« (1958)

Das Gedicht kann auch als Graphik mit vier Dreiecken gelesen werden. Es besteht aus vier visuellen Blöcken, von denen jeweils der erste und vierte bzw. der zweite und dritte (über zwei Spiegelungen) aufeinander abgebildet werden können. Die gesamte Anordnung sieht (mit etwas Phantasie) aus wie ein Kreuz (Zeichen für Tod), ein Stern (Zeichen für Geburt) oder ein Windrad (Symbol einer immer gleichen, wenn auch zufälligen Rhythmen unterliegenden Bewegung).

Der auf den ersten Blick unzusammenhängend wirkende Text ist ein Beispiel für sogenannte ›Konkrete Poesie‹, in der die Materialität der Buchstaben – schwarze Zeichen auf einem weißen Hintergrund – bei der Bedeutungsfindung berücksichtigt werden soll. Zusammen ergeben visuelle Erscheinung und Wortsinn die Bedeutung ›Darstellung grundlegender Eckpunkte jeden Lebens‹, wodurch ein Zusammenhang entsteht und der Text zur kommunikativen Einheit wird: Er veranschaulicht den Kreislauf des Lebens.

Unter Vorwissen (Weltwissen und Textwissen, d. h. »Strukturierungsweisen von Realität und Texten«; Titscher et al. 1998, 40), das ebenfalls kohärenzbildend wirkt, versteht man z. B.

- **Schemata**, mit denen Realitätsbereiche vorstrukturiert sind, wie z. B. der typische Ablauf eines sozialen Aktes (wie Feste oder Restaurantbesuche; vgl. Müske 1992)
- **typische Strukturen bestimmter Gattungen** wie z. B. ein tragischer oder ein komischer Geschehensverlauf bzw. ein typischer Geschehensverlauf in Märchen oder Kriminalgeschichten
- **Wissen aus bereits existierenden Texten** mit ähnlicher Thematik oder ähnlicher Struktur.

Zum Begriff

Intertextualität ist der explizite oder implizite Bezug (literarischer) Texte auf bereits existierende andere (literarische) Texte z. B. als Neufassung, Variante, Weiterführung, Überbietung, Parodie etc. Die Präsenz eines anderen Textes in einem aktuellen Text kann vom direkten Zitat bis hin zur subtilen, rein suggestiven Anspielung reichen. Ein weiterer Intertextualitätsbegriff umfasst daher nicht nur den direkten Einfluss eines früheren Textes auf einen späteren, sondern eine (potentiell unabschließbare) Vernetzung aller geschriebenen Texte (und Medien) miteinander.

Der Begriff ›Intertextualität‹ wird Ende der 1960er Jahre von der Bulgarin Julia Kristeva (*1941) geprägt, die sich auf das Konzept der Dialogizität des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin (1895–1975) bezieht. Die Technik des Bezugs von Texten auf Texte geht aber bis in die Anfänge der Literatur zurück.

Zum Vorwissen gehört auch das Wissen über Gattungen. Gerade standardisierte Gattungen (wie das Sonett) können immer wieder neu aufgegriffen und variiert werden. In Extremfällen ist der Text an sich wenig

aussagekräftig, wenn kein Gattungswissen als Kontext aktiviert wird. Einen komischen Effekt erzeugt z. B. die kürzeste Erzählung der Weltliteratur, »El dinosaurio«, die von dem Guatemalteken Augusto Monterroso (1921–2003) stammt. Sie besteht aus nur einem Satz: »Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí« (Monterroso 1981, 77). Wesentliche Elemente der Geschichte – Anfang und Ende, Situationsveränderungen – können anhand dieses einzelnen Satzes nicht rekonstruiert werden. Zentrale Fragen nach Ort, Zeit, handelnden Figuren und Situation bleiben unbeantwortet (Wer erwacht wann und wo und was geschieht vor und nach dem Erwachen?). Die Kürzestgeschichte bringt ins Bewusstsein, welche Mindesterwartungen an Erzählungen gestellt werden.

Kontexte: Die nicht explizit im Text gegebenen Verbindungen zwischen Wörtern und Sätzen werden – oft automatisch und vorbewusst – unter Bezugnahme auf einen (kognitiven, sprachlichen, situativen) Kontext erschlossen. Fehlt dieser, werden Aussagen mehrdeutig. Scheffer nennt z. B. für die Wörter »berühren verboten« verschiedene mögliche Kontexte, die völlig unterschiedliche Bedeutungen erzeugen – von einem Verbot bis hin zu einer Aufforderung –, und urteilt: »Vom Text ausgehend sind bestimmte (seltene?) Kontexte überhaupt nicht prognostizierbar, und damit ist auch nicht vorherzusehen, wie ein bestimmter Text dann rezipiert wird; fast alles ist dann möglich [...]« (1999, 213).

Aktive Konstruktion des Lesers

Kontext ist ein umfassender Begriff der Kommunikationstheorie, der »alle Elemente einer Kommunikationssituation, die systematisch die Produktion und das Verständnis einer Äußerung bestimmen,« bezeichnet (Bußmann 2002, 374). Der Kontext ist das kommunikativ relevante Umfeld eines Textes, das sich in jedem Rezeptionsakt neu konstituieren kann (zur Differenzierung des Kontextes vgl. Glück 2016).

Köppe/Winko (2013, 13) unterscheiden in Anlehnung an Lutz Danneberg folgende Kontexte:

- **intratextuelle Kontexte:** Beziehung von Textteilen zueinander
- **infratextuelle Kontexte:** Beziehung einzelner Textteile zum Textganzen
- **intertextuelle Kontexte:** Bezug eines Textes auf andere Texte oder Textklassen
- **extratextuelle Kontexte:** Bezug eines Textes auf eine außertextliche Umgebung, wie z. B. »die Geschichte«, »die Sprache« oder »die Gesellschaft«.

Zum Begriff

Kultureller Kontext: Nicht nur der unmittelbare Kontext einer Äußerung, sondern auch der allgemeine kulturelle Kontext trägt bei der Rezeption (und auch bei der Produktion) wesentlich zur Kohärenz eines Textes bei (vgl. Krah 2006, 227–241). Dieser weite Kontext kann im Prinzip alle Bereiche der Kultur umfassen (s. Kap. I.2). So kann ein sozialer Kontext spezifische regionale oder nationale Kommunikationsformen, Wissen um konkrete Rituale und Traditionen, historische und politische Kenntnisse von der Lokal- bis zur Globalgeschichte, aber auch Bereiche wie Recht,

Medizin und Ökonomie beinhalten. Verschiedene Kontexte bilden den spezifischen Hintergrund für die Funktion eines konkreten Textes als Kommunikationsakt.

Zur Vertiefung

Aufschreibesysteme

Einen wichtigen Kontext für die Kohärenz und das Verständnis eines Textes stellen nach dem deutschen Literatur- und Kulturkritiker Friedrich A. Kittler die Medien dar. »Aufschreibesysteme« nennt Kittler das »Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben« (1985, 429). Gesagt und gewusst werden könne nur das, was medientechnisch und durch spezifische kulturelle Praktiken vermittelbar sei bzw. vermittelt werde.



Friedrich A. Kittlers
viel beachtetes
Buch über Medien
als »Aufschreibesysteme« (1985)

Textkriterien: Unter Bezugnahme auf de Beaugrande/Dressler diskutieren Titscher et al. (1998, 38–42) sieben Textkriterien, die so unterschiedliche kommunikative Akte wie Verkehrszeichen und Romane als Texte definieren können: Kohäsion als »textsyntaktische Verbundenheit«, die Wiederholung, Rückverweis, Ellipsen und Konjunktionen einbezieht (ebd., 39 f.), Kohärenz, Intentionalität (Absicht der Textproduzenten), Akzeptabilität (durch den Rezipienten), Informativität, Situationalität

(Sprechsituation) und Intertextualität. Was als Text gilt, sei aber theorieabhängig (ebd., 38), weil »letztlich jede Äußerung in einem bestimmten Kontext als Text gewertet werden könnte« (ebd., 47).

Der literarische Text

Eine besondere Textform

Wann kann ein Text als literarischer Text gelten? Am Inhalt allein kann Literarizität nicht festgemacht werden, denn prinzipiell kann Literatur über alles sprechen (zu Literarizität vgl. Nöth 2000, 456–461; Baasner/Zens 2005, 11 f.). Außerdem ist der Literaturbegriff von Kultur zu Kultur verschieden und unterliegt einem geschichtlichen Wandel (s. Kap. I.2). Der Drang nach Innovation und die Möglichkeiten der Intertextualität führen dazu, dass ein literarischer Text nicht einmal Wörter gebrauchen muss, um als solcher erkennbar zu sein, wie folgendes Gedicht des Chilenen Nicanor Parra (*1914) als Extrembeispiel zeigt.

Nicanor Parra:
»Los 4 sonetos del
apocalipsis (1)«

1
 tttt ttt ttttt t t t ttttt ttt
 tt tt ttt ttttt t ttttt tt ttttt ttt
 ttttt tt tt ttt tttttt tttt tt ttttttt
 tt ttt ttttttt ttt tt ttt ttt tttttt

 tt ttt tttt ttttttt ttttt tt tt tt tttttt
 ttttttt t tttt tttttttttt tttt tttt tt
 tttt tttt ttttt t tttt tttt tttt ttttttt
 ttt ttt ttttttttt tt tt tttt tttt ttttt

+++ +++ ++ +++++ ++++++ ++++++ ++++ +++
 +++++ ++ + +++++ ++++++ + +++++ +++ +++++
 ++++++++ ++ ++ +++++ ++++++ ++++++ ++++++++

++ ++ +++ +++++ +++++ ++ +++++ ++++++++
 +++++ +++++ ++ ++++++++ + +++++ +++ ++
 +++ ++ ++++++ +++++ ++++++ ++++++++ ++ ++

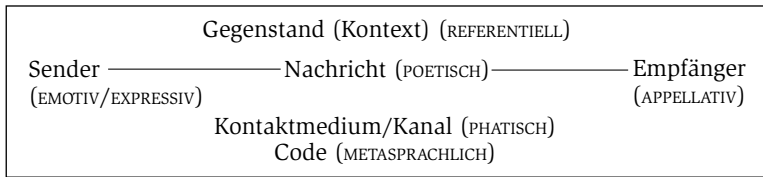
Literarizität: Literarische können sich von nicht-literarischen Texten durch ihre Eigenschaften (Sprache, Form, Struktur) oder ihre Kontextualisierung (Produktion, Rezeption) unterscheiden. Parras Text enthält z. B. einige Signale für Literarizität:

- **Das äußere Erscheinungsbild** des Textes (die Typographie) verweist auf Sonette, die eine feste Form haben und 14 Verse bzw. vier Strophen umfassen. Parras Sonette haben jeweils vierzehn Zeilen, unterteilt in vier ›Strophen‹ zu je vier und drei Versen (was an die Quartette und Terzette des Sonetts erinnert).
- **Ästhetisierung:** Merkmale, die dem Text einen Rhythmus verleihen, wie die Wiederholung (von Wörtern im Gedicht) oder Parallelität im Aufbau (von Satzteilen im Gedicht) sind auch in Parras Gedicht gegeben. Die einzelnen Kreuze scheinen Buchstaben nachempfunden zu sein (die zwei Kreuze am Anfang des Verses z. B. den bestimmten Artikeln »el« oder »la«). Parras Text ist in seiner eklatanten Abweichung von der standardisierten Schrift zudem als besonders poetisch einzustufen.
- **Uneigentlicher Sprachgebrauch:** Parra gebraucht keine Wörter, jedoch ein Symbol: das Kreuz, das auf den Tod verweist. Der Zeichengebrauch dient bei Parra nicht in erster Linie einer ökonomischen Informationsübermittlung.
- Die **Betonung sprachlicher Mehrdeutigkeit**, das Gegeneinanderstellen von Denotation (begrifflicher Wortinhalt) und Konnotation (›Mitbezeichnung‹, Sekundärbedeutung) sowie die Verdichtung und symbolische Verschlüsselung von Gedanken sind allgemeine Techniken literarischer Texte. Parras Gedicht ist hochgradig mehrdeutig.

Keines der genannten Kriterien allein ist hinreichend, um den Text als literarisch zu identifizieren, denn letztlich entscheiden der Kontext und der konkrete Leseakt darüber, welcher Text als literarisch ›angeboten‹ bzw. als literarisch ›angenommen‹ wird. Daher können auch Texte, die keines der genannten Merkmale aufweisen, durchaus als literarisch rezipiert werden.

Poetische Funktion der Sprache: Die Frage danach, was aus einer sprachlichen Äußerung einen literarischen Text macht und wie literarische und nichtliterarische Texte voneinander unterschieden werden können, findet eine prominente Antwort bei dem russischen Formalisten Roman Jakobson (1896–1982), der das Konzept einer poetischen Funktion der Sprache entwirft. Jakobson modelliert den Kommunikationsakt anhand von sechs Instanzen, von denen jede auf eine spezifische Funktion der Sprache verweist. Alle Instanzen sind in unterschiedlicher Gewichtung in jedem Kommunikationsakt zu finden:

Funktionen der
Sprache nach
Jakobson (1981)



- Vom Sender aus gesehen hat die Sprache eine **emotive/expressive** (Ausdrucks-)Funktion, d. h. sie zeigt die Haltung des Sprechers zum Gesagten.
- Auf den Empfänger bezogen ist sie **appellativ/konativ**, d. h. sie will etwas im Angesprochenen bewegen.
- Auf den Kontext bezogen ist Sprache **referentiell**, d. h. sie thematisiert einen Redegegenstand.
- Auf den Code bezogen hat sie eine **metasprachliche Funktion**, d. h. sie kommuniziert über das Regelsystem, das dem Kommunikationsakt zugrunde liegt.
- In Bezug auf den Kontaktkanal hat Sprache eine **phatische Funktion**, d. h. sie bezieht sich auf das Medium der Kommunikation und die Tatsache des Kommunikationsaktes; sie dient der Herstellung und Aufrechterhaltung von Kommunikation.
- Wird in einem Sprechakt schließlich die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Beschaffenheit gelegt, handelt es sich um die **poetische Funktion**. Dominiert die poetische Funktion der Sprache in einem Text, dann gehört dieser laut Jakobson zur Literatur.

»Äquivalenzprinzip«: Überwiegt in einem Text die poetische Funktion, tritt die referentielle zurück, und der Text scheint sich nur noch »um sich selbst zu drehen«. Die poetische Funktion zeigt sich vor allem in Ähnlichkeiten auf phonologischer, syntaktischer und semantischer Ebene. Jakobson spricht von dem »Äquivalenzprinzip«, dem Einsatz gleicher oder ähnlicher phonologischer, metrischer, lexikalischer, syntaktischer oder semantischer Elemente. Im folgenden Textauszug liegt die poetische Funktion der Sprache z. B. in Parallelismen (in Wortwahl und Satzbau):

Sor Juana Inés de
la Cruz: *Soneto*
165; Cruz 1951,
287

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Kritik an Jakobson: Dass Jakobson mit der poetischen Funktion und dem Äquivalenzprinzip tatsächlich ein objektives Kriterium zur Bestimmung literarischer Texte gefunden hat, kann zu Recht angezweifelt werden. Zum einen findet sich die poetische Sprachfunktion auch in nicht-literarischen Textsorten, z. B. in der Werbung oder in politischen Reden. Zum anderen rückt Jakobson zu stark das literarische Werk in den Vordergrund und vernachlässigt die Rolle des Produzenten und des Rezipienten. In der Tat ist das statische Sender-Empfänger-Modell mittlerweile von der Kommunikationsforschung durch ein dynamischeres Modell ersetzt wor-

den, das »von einer gegenseitigen Beeinflussung und Veränderung aller beteiligten Personen im Kommunikationsprozeß« ausgeht (Hartnack/Schreiner 2011, 163). Das neue Modell ist interaktiv und dialogisch (Titscher et al. 1998, 42) und geht nicht von einer im Text fixierten Botschaft aus. Nicht nur im Aufbau des Textes, sondern auch im Willen des Autors (der z. B. eine Gebrauchsanweisung als Gedicht ausgeben kann) oder in der Konstruktion, die der Rezipient vornimmt (der etwa eine Biographie, aber auch ein Kochbuch als Kunstwerk ansehen kann), erweist sich ein Text als literarisch. Vogt plädiert für die Beurteilung jedes Einzelfalles:

»Von *Literarisierung* [...] möchte ich sprechen, wenn Sachverhalte in einer Weise dargestellt werden, die den Leser oder die Leserin zur *affektiven und reflexiven Teilnahme* einlädt; wenn der Text also in der einen oder anderen Weise *über den konkret behandelten Einzelfall hinausführt*; wenn eine *kompositorische Sorgfalt* erkennbar ist, die über schematische Textmuster hinausgeht; und schließlich *rhetorische* bzw. *literarische Verfahren* verwendet werden (z. B. Tropen und Figuren, Zitate und Anspielungen, Leserreden und Selbstreflexionen des Autors). Das wird man also, auch innerhalb einer Gattung, stets *im Einzelfall* untersuchen müssen [...].« (Vogt 2001, 180)

Schließlich kann auch ein spezifischer Kontext über die Literarizität eines Textes entscheiden (wie bei dem »Gedicht« aus lauter Kreuzen von Nicanor Parra), wenn dieser z. B. eine Einstellung des Rezipienten auf Literatur einfordert (vgl. Klinkert 2008, 218; vgl. auch Eagleton 1996, 1–14). Entsprechend legen normative Literaturbegriffe fest, was als literarischer Text gelten soll, deskriptive Literaturbegriffe hingegen, was in einer bestimmten Kultur in einer bestimmten Epoche als Literatur gilt.

Fiktion und Fiktionalität: Auch Fiktion ist keine Voraussetzung für die Literarizität eines Textes. Literatur besteht nicht nur aus erfundenen Geschichten und erfundene Geschichten sind nicht immer Literatur (vgl. dazu Jahraus 2008, 47–49). Für literarische Texte gilt vielmehr: Die Unterscheidung zwischen »wahr« und »unwahr« ist sinnlos. Zudem gibt es keine eindeutigen Textsignale für Fiktion (vgl. Schneider 2007, 13). Nicht einmal erfundene Elemente wie Zeitreisen oder Kommentare sind eindeutig; denn immer besteht die Möglichkeit, uneigentlich zu sprechen (angedeutet z. B. durch einen Kommentar wie »Achtung, Satire!«) und sich trotz fiktionaler Elemente auf außersprachliche Realität zu beziehen.

Schneider weist darauf hin, dass der Durchschnittsleser bei der »Entscheidung über den Fiktionalitätsgrad eines Textes« mit einer Zwischenkategorie arbeitet: »Für ihn gibt es also nicht nur das Fiktionale und das Nicht-Fiktionale, sondern darüber hinaus noch eine dazwischen stehende Mischkategorie, eine Grauzone, in der Tatsachen und Sachverhalte mit ambivalentem Wirklichkeitsstatus gespeichert werden« (Schneider 2007, 12). Am weitesten führt angesichts der Komplexität der Sachlage sicher die Vorstellung von einer Art »Vertrag«, der das Erkennen von und den Umgang mit fiktionalen Texten als »ein erlerntes Spiel [beschreibt], das mit der Dichotomie »erfunden/nicht-erfunden« in keinem direkten oder notwendigen Zusammenhang steht« (ebd., 13).

Fiktion und
Literarizität

Zur Vertiefung

Empirische Literaturwissenschaft

Auf der Handlungsebene, also in konkreten gesellschaftlichen Praktiken, wird viel nachhaltiger als auf der Textebene entschieden, welcher Text als Literatur angesehen wird. Die sogenannte Empirische Literaturwissenschaft (vgl. Hauptmeier/Schmidt 1985, Moser 2001) sieht das Literatursystem dementsprechend als autonomes soziales System an, dessen Teilnehmer anhand von Konventionen über die Literarizität von Texten entscheiden. Literatur wird als Sozialsystem untersucht anhand der Aspekte Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung literarischer Texte.

Wegfall eines
vorstrukturierten
Kontextes

Konsequenzen von Literarizität: Wird ein Text als literarisch rezipiert, impliziert das in der Regel:

- **Entbindung von einem pragmatischen Kontext:** Die Kommunikationssituation ist bei einem literarischen Text/Kommunikationsakt in der Regel weniger deutlich (wie in Alltagskommunikationen) vorstrukturiert. Eine kommunikative Besonderheit literarischer Texte ist nämlich ihre Situationsabstraktheit: Literarische Texte schaffen eine Sprechsituation, die ohne sie nicht existierte (auch wenn sie sich natürlich auf existierende Sprechsituationen beziehen kann). Die Kommunikationssituation muss aus dem Text selbst erschlossen werden.
Da Literatur oftmals alltägliche Kommunikation und lebensweltliche Interaktion simuliert, kommt es leicht zu einer Verwechslung von literarischen Figuren mit realen Personen. Figuren unterscheiden sich von realen Personen indes dadurch, dass sie außerhalb des Textes nicht existieren. Sie haben keinen Lebenslauf und keine psychische Struktur, sondern bestehen aus einem Bündel von im Text direkt oder indirekt genannten Merkmalen sowie aus Beziehungen zwischen Textelementen, die Figuren zu Haupt-(Protagonisten) oder Nebenfiguren machen.
- **Autofunktionalität:** Der literarische Text muss kein Handlungsziel haben und keinen Zweck verfolgen, während nicht-literarische Texte bestimmte Funktionen haben wie die Übermittlung einer konkreten Information oder handlungsrelevanter Anweisungen. Die rein expressive Funktion von Sprache oder auch deren materielle Seite kann durch die Autofunktionalität stark aufgewertet werden.
- **Unbestimmtheit des Verhältnisses zur Realität:** Die Aussagen in der Literatur können nicht auf ihren Wahrheitswert hinsichtlich einer gesellschaftlichen Realitätsauffassung festgeschrieben werden. Literatur kann natürlich trotzdem eine gesellschaftlich relevante Erkenntnisfunktion beanspruchen.
- **Mehrdeutigkeit/Polysemie:** Da kein Kommunikationskontext vorgegeben ist, kommt die (immer vorhandene) Mehrdeutigkeit der Sprache verstärkt zum Tragen. Daher rührt die Fähigkeit eines literarischen Textes, Mehrdeutigkeiten zu ›produzieren‹, Ambivalenzen aufrechtzuerhalten und damit die Kreativität des Rezipienten bei der Interpretation und beim Verstehen anzusprechen.

Hybridgattungen: Die genannten Kriterien sind nur ›in der Regel‹ Konsequenzen, die sich aus Literarizität ergeben. Ausnahmen bilden z. B. politisch oder ideologisch eingefärbte literarische Texte (›engagierte Literatur‹), Essays oder Testimonialliteratur (›Zeugnisliteratur‹, s. u.), wichtige Gattungen in Lateinamerika, die zwischen Literatur und Gebrauchstexten liegen. Diese kann man sehr wohl nach den Maßstäben ›nützlich vs. nutzlos‹ bzw. ›wahr vs. falsch‹ und zugleich nach ästhetischen Maßstäben beschreiben (zu den Kriterien vgl. Nünning/Nünning 2001, 17). Ein spezifischer Wirklichkeitsbezug und der Verzicht auf einen Wahrheitsanspruch sind zwar, wie Nünning/Nünning (ebd., 15) schreiben, zentrale Charakteristika literarischer Texte, doch sind diese Charakteristika, wie man sieht, trotzdem nicht immer vorhanden.

Ausnahmen

Künstlerische Texte nach Jurij Lotman

Ein als literarisch rezipierter Text erscheint als eine Welt ›zweiten Grades‹, nämlich als ästhetisierte, ›hergestellte‹ Welt, die das gleiche Instrument (die Sprache) benutzt wie die Kommunikation in der Alltagswelt. Nach der wegweisenden Theorie des russischen Literaturwissenschaftlers Jurij M. Lotman (1922–1993) entwerfen künstlerische Texte immer ein eigenes Modell von Wirklichkeit, so dass Lotman bezüglich künstlerischer Sprache von einem ›sekundären modellbildenden System‹ spricht, das eigene Bedeutungen hervorbringt, indem es Wirklichkeit modelliert. Lotman geht auch von Sekundärcodes aus, also einem zusätzlichen Bedeutungssystem, das über den Primärcode (die Sprache in alltäglichen Kommunikationszusammenhängen) gelegt wird und dem Text eine zweite Bedeutung verleiht. Auch die Rhetorik kann ein Sekundärcode sein (vgl. Lotman 1972).

Zur Vertiefung

1.2 | Semiotik

Zeichentheorien

Kommunikation anhand von Zeichen: Zeichen sind lokalisierbare und isolierbare Wahrnehmungseinheiten, die nach den Kriterien ›natürlich‹ (Symptom) und ›künstlich‹ (Repräsentation) unterschieden werden können. Natürliche Zeichen beruhen auf einer kausalen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem (z. B. Husten als Zeichen für eine Erkrankung der Atemwege), künstliche auf Vereinbarung (z. B. ›rote Ampel‹ bedeutet ›Stop‹). Alles kann potentiell zu einem Zeichen werden (vgl. Nöth 2000, 131–135). Zeichen haben instrumentelle (Zweck), kognitive (Verständnis) und kommunikative Funktionen (Mitteilung). Zeichenprozesse können zwischen Menschen, aber auch zwischen anderen Lebewesen, ja sogar zwischen Maschinen ablaufen (etwa bei der Informationsverarbeitung von Computern). Ohne Zeichen wären kulturelle Bedeutungen nicht möglich. Die Literatur- und Kulturwissenschaften beschäftigen sich vor

**Natürliche vs.
künstliche Zeichen**

allem mit sprachlichen und visuellen Zeichen, können aber auch andere Typen von Zeichen berücksichtigen.

Zum Begriff

Die **Semiotik** (von griech. *semeion*: Zeichen) ist die Theorie der (sprachlichen und nichtsprachlichen) Zeichen, Zeichensysteme und Zeichenprozesse in Natur und Kultur. Sie untersucht nicht nur Texte, sondern auch die verschiedensten kulturellen Ausdrucksformen – wie Stadtplanung oder Mode – als Zeichenensemble (vgl. Schöblier 2008, 15). In den Kulturwissenschaften wird Kultur insgesamt als Zeichensystem anhand von Zeichenprozessen untersucht.

Teilbereiche der Semiotik: Die Semiotik fragt nach der Verknüpfung von Sprachmaterial und Bedeutung bei der Textherstellung und der Textrezeption. Teildisziplinen der Semiotik sind:

- **die Syntaktik**, also die Lehre von den Beziehungen zwischen den einzelnen Zeichen (in der Literatur z. B. die Beziehung der einzelnen Satzteile zueinander)
- **die Semantik**, also die Lehre von den Beziehungen zwischen materiellen Zeichen und deren Bedeutung (in der Literatur z. B. als Motivanalyse)
- **die Pragmatik**, also die Lehre von den (möglichen und tatsächlichen) Beziehungen zwischen den Zeichen und ihren Benutzern. Die Pragmatik untersucht das Zeichen im Zusammenhang seiner Verwendung (in der Literatur z. B. als Wirkungsgeschichte).

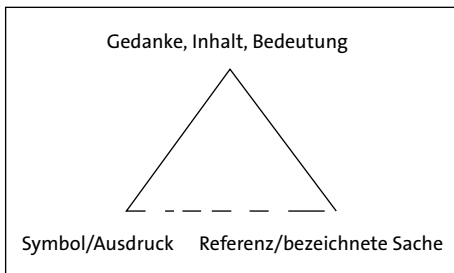
Dreistelliges Zeichenkonzept

Semieose: Der Prozess der Zeichenverwendung/-interpretation heißt Semiose. Aus der mittelalterlichen Scholastik stammt die grundlegende Definition von Zeichen anhand ihrer Verweisfunktion: *aliquid stat pro aliquo*, »etwas steht für etwas (anderes)«. Aus dieser Definition ergibt sich ein dreistelliges Zeichenkonzept: Ein Zeichenbenutzer (1) weist einem Zeichen (2) nach bestimmten Regeln Bedeutung (3) zu. Das Zeichenmodell weist neben dem Referenten (Bezugspunkt) in der realen Welt, auf den das Zeichen Bezug nimmt, eine Ausdrucks- und eine Inhaltsebene auf.

Triadisches Zeichenmodell nach Ogden/Richards (1972 [1923], 11)

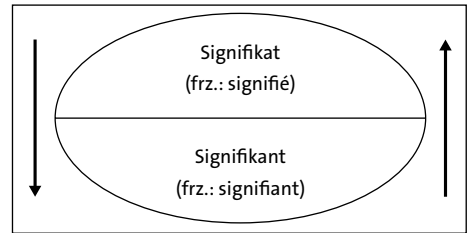
Triadisches Zeichenmodell: Ein Wort (Symbol, Ausdruck) verweist auf einen Gegenstand (Referent, Bezugsobjekt, bezeichnete Sache). Die Linie zwischen Symbol und Referent ist deshalb gestrichelt gezeichnet, weil

zwischen beiden keine direkte Beziehung besteht; diese ist vielmehr indirekt, denn ein Symbol wird von jemandem dazu benutzt, einen Referenten zu vertreten. Zwischen Symbol und Referent gibt es etwas, das beide verbindet: der Gedanke (Inhalt, Bedeutung). Beispielsweise wird ein Objekt (Tisch) über den Gedanken »Möbelstück mit spezifischer Funktion« mit dem Symbol »Tisch« verknüpft, das



z. B. in anderen Sprachen ganz anders laufen kann.

Moderne Semiotik: Das grundlegende Zeichenmodell der modernen Semiotik stammt von Ferdinand de Saussure (1857–1913), der es im Zusammenhang mit seiner strukturalistischen Sprachtheorie entwickelt (Nöth 2000, 71–77). Saussure betont, dass sein Modell nicht Dinge und Wörter einander zuordnet, sondern ein Lautbild als Träger von Bedeutung (Signifikant, das Bezeichnende) und eine Vorstellung (Signifikat, das Bezeichnete).



**Zeichenmodell
nach Ferdinand
de Saussure**

Saussure verweist auch darauf, dass sprachliche Zeichen nicht isoliert, sondern stets innerhalb von Systemen auftreten.

- Das **Sprachsystem (*langue*)** legt dabei den Bezug zwischen gedanklichen und sprachlichen Einheiten unter- und zueinander fest und erzeugt damit buchstäblich die Wirklichkeit (vgl. Krah 2006, 51–53).
- Im **konkreten Redeakt (*parole*)** wird das abstrakte Sprachsystem immer wieder aufs Neue aktualisiert.

Zeichen erhalten ihre Bedeutung erst dadurch, dass sie zu anderen Zeichen in einer charakteristischen Beziehung stehen auf den Ebenen der Selektion (Paradigma) und der Kombination (Syntagma). Die Bedeutung des Wortes ›See‹ entsteht etwa, weil es in Abgrenzung zu ›Meer‹, ›Fluss‹ und ›Teich‹ steht (Paradigma) und innerhalb des Satzes als Nomen ausgewiesen ist, weil es z. B. einen Artikel mit sich führt und bestimmte Satzpositionen besetzt (Syntagma).

**Paradigma vs.
Syntagma**

Arbitrarität des Zeichens: Die Zuordnung von Signifikant und Signifikat erfolgt dabei nach Zuordnungsregeln, die auf gesellschaftlichen Konventionen beruhen und willkürlich – Saussure sagt ›arbiträr‹ – sind. Das bedeutet nicht, dass ein Sprecher die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem frei wählen könnte, sondern lediglich, dass diese Beziehung nicht einer notwendigen, wesenhaften Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat entspringt, sondern konventionell ist. Dass die Zuordnung von Signifikant und Signifikat nicht eindeutig ist, zeigt sich in Polysemien und Homonymien; bei beiden steht ein Zeichen für verschiedene Bedeutungsinhalte, wie z. B. das Wort ›Bruch‹, das in einem mathematischen bzw. medizinischen Sinn oder auch im Jargon von Kriminellen für ›Einbruch‹ benutzt werden kann (vgl. Klausnitzer 2012, 20 f.).

Charles Sanders Peirce: Seit den 1970er Jahren wird verstärkt das Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce (1839–1914) verwendet, das die Beziehung zwischen Zeichenträger und Objekt zum Ausgangspunkt nimmt und damit drei Grundfunktionen des Zeichens unterscheidet (vgl. dazu Nöth 2000, 59–70):

- **Ein Ikon** ist ein Zeichen, das seinem Gegenstand ähnlich sieht (ihn abbildet), z. B. eine Landkarte oder eine Karikatur. Die Ähnlichkeit zwischen Zeichenträger und Zeichenobjekt ist auch in der Sprache vorhanden, wie z. B. in lautmalenden Wörtern (*zumbar*, *jucuí!*).
- **Ein Index** ist ein Zeichen, das mit seinem Gegenstand verbunden ist, z. B. eine Spur im Schnee, die auf ein Reh verweist. Indexikalische

Zeichen zeigen eine reale Beziehung zwischen Ausdruck und Objekt an: Wer errötet, verrät eine heftige Gemütsbewegung.

- **Ein Symbol** ist ein Zeichen, das seinem Gegenstand nicht ähnelt und damit eine willkürliche, d. h. durch eine Zuordnung festgelegte Beziehung zu ihm hat, wie etwa die Verkehrszeichen ›Vorfahrt beachten‹ oder ›Einfahrt verboten‹. Symbolische Zeichen entstehen durch Festlegung oder Gewohnheit.

Peirce betont den funktionalen und relationalen Charakter des Zeichens, d. h. das Zeichen zeigt immer Bezüge an (zu Kontexten bzw. zu anderen Zeichen).

Erweiterung des Zeichenbegriffs

Der semiotische Ansatz bezieht sich nicht nur auf sprachliche Zeichen, sondern auch auf Bereiche wie Mode, Musik, Malerei und Ähnliches. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jh.s entwickeln sich beispielsweise die Theatersemiotik oder die Mediensemiotik, die spezifische Darbietungsformen (z. B. auf der Bühne oder in Bildern) semiotisch differenzieren (zur Semiotik in verschiedenen Disziplinen vgl. Koch 1990).

Kultursemiotik

Zum Begriff

Die **Kultursemiotik** untersucht Zeichensysteme einer Kultur und Kultur als Zeichensystem (vgl. Posner 1991) und postuliert damit, dass jede soziale Praxis als Text gelesen werden kann. Kultur wird in dieser Perspektive zu einem »Raum von Produktion, Zirkulation und Konsum symbolischer Güter« (Rincón 1994, 23). So wird etwa danach gefragt, wie sich kulturelle (z. B. ein Hinweisschild) und natürliche Zeichen (z. B. die Spur eines Tieres im Schnee) und deren Interpretation voneinander unterscheiden oder wie sich Kulturen definieren, voneinander abgrenzen und verwandeln. »Bezeichnet man die Gesamtheit aller Zeichensysteme in der Welt als ›Semiosphäre‹ [...], so kann man sagen, daß die Kultursemiotik Kulturen als Teile der Semiosphäre untersucht« (Posner 2003, 39).

Ernst Cassirer

Entwicklung der Kultursemiotik: Als erste kultursemiotische Theorie im eigentlichen Sinne gilt die dreibändige *Philosophie der symbolischen Formen* (1953; 1953; 1954; Erstdruck: 1923, 1925, 1929) des deutschen Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945). Dieser sieht Kulturen als Gesamtheit bestimmter Arten von Zeichensystemen (»symbolische Formen«) an. Alles Handeln und Verhalten wird als symbolisch geformt betrachtet. Weitere einflussreiche Kultursemiotiker sind in der Folge der bereits erwähnte Jurij Lotman sowie der französische Literaturkritiker Roland Barthes (1915–1980), der die Strukturen der französischen Gesellschaft untersucht (*Mythologies*, 1957).

Der US-amerikanische Ethnologe Clifford Geertz (1926–2006) führt 1973 das Schlagwort von der Kultur als »Bedeutungsgewebe« ein (*web of significance*; vgl. Geertz 1987) und unterstreicht damit die Verbundenheit

aller sozialen und kulturellen Praktiken über Zeichenbedeutungen. Auf Geertz geht auch die Metapher von »Kultur als Text« zurück, ein erweiterter Textbegriff, der auch Gebärden, Rituale oder Feste umfasst, die mit Symbolisierung und Codes arbeiten:

»Kultur als Text«

»Ziel ist es, im Horizont der Metapher von Kultur als Text Zugang zu den Selbstbeschreibungsdimensionen einer Gesellschaft zu gewinnen. Erst indem man auch Handlungen, Ereignisse und soziale Situationen als ›Texte‹ betrachtet, werden sie – über ihre Situationskontingenz hinaus – für den kulturellen Prozeß der Objektivierung von Bedeutungen erschlossen.« (Bachmann-Medick 2004, 9 f.)

Der traditionelle Textbegriff wird durch einen kultursemiotischen Textbegriff also ungemein erweitert und bezieht insbesondere nichtsprachliche Zeichensysteme mit ein. Vielfach geäußerte Kritik an der Auffassung von Kultur als Text besagt, dass diese die Komplexität der Gesellschaft und des Sozialen reduziere (Ort 2003, 34). Außerdem impliziere der Textbegriff »statische Begrenztheit, die der prinzipiellen Offenheit und Dynamik kultureller Prozesse nicht gerecht wird« (Nünning/Sommer 2004a, 17).

Performanz: Ein neuerer Ansatz sieht Kultur nicht mehr als (stabilen) Text, sondern als Handlung (der sog. performative Ansatz, abgeleitet von einem Performanz-Begriff aus John Austins Sprechakththeorie). Mit ihm erfolgt eine

Kultur als Handlung

»Akzentverschiebung weg von der Annahme, Texte seien Träger von Bedeutung, hin zu einer Position, die **Texte als kulturelle Ereignisse** auffasst und in ihnen vor allem **dynamische Prozesse** sieht: In und mit Texten werden nicht nur Aussagen gemacht, sondern zugleich auch Handlungen vollzogen.« (Köppe/Winko 2013, 240 f.)

So wird beispielsweise in einem Vertrag wie dem von Tordesillas 1494 (s. Kap. II.5) nicht Realität widerspiegelt – die Gebiete westlich bzw. östlich der Demarkationslinie ›gehören‹ nicht Spanien bzw. Portugal –, sondern ein Herrschaftsanspruch formuliert (und legitimiert).

Kultur- und Literaturwissenschaft: Eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft behandelt alle Textsorten von der Notiz bis zum Roman und zudem alle Arten kultureller Praktiken »vom religiösen Ritual bis zu Formen der Therapie psychisch Kranker« (Köppe/Winko 2013, 234). Literarische Texte werden in das Gesamt der kulturellen Zeichensysteme eingeordnet als eine mögliche »Darstellungsfor[m] kultureller Selbstauslegung« (Bachmann-Medick 2003, 90). Die Kompetenzen der Literaturwissenschaft können wiederum für Kulturanalysen fruchtbar gemacht werden. Die spezifische Medialität literarischer Texte tritt dabei in einem kulturwissenschaftlichen Zusammenhang besonders prägnant hervor (Assmann 2007, 469).

2 Gattungen und Textsorten

2.1 | Gattungen, Textsorten, Medien

Bedeutung für Produktion und Rezeption: Das Wissen um Gattungen und Textsorten ist für literarische Kompetenz grundlegend. Durch Gattungen und Textsorten werden Texte nach Ähnlichkeiten und Unterschieden gruppiert, so dass gezielte Beschreibungen und Vergleiche möglich werden. Das traditionell in Europa gebräuchliche Gattungssystem wird in Lateinamerika in der Kolonialzeit übernommen und lange dominieren auch europäische Themen und Stilformen. Im 20. Jh. entwickeln sich dann eigene Gattungen in Lateinamerika, die im Grenzbereich zwischen literarischem und nicht-literarischem Text liegen und die sich auch thematisch und stilistisch von europäischen Gattungen absetzen.

Gattungen und Textsorten strukturieren Rezeption und Produktion vor: auf der Produktionsseite die Anlage und Konstruktion eines Textes, auf der Rezeptionsseite die Erwartungen an einen Text. So liest man z. B. einen Zeitungsartikel anders als ein Kochrezept, und ein Autor weiß, dass in einer Tragödie nicht die komischen Szenen dominieren. Die Gebrauchszusammenhänge literarischer Texte und die Institutionalisierung dieser Gebrauchszusammenhänge sind »eine wichtige Erklärung für die Ausbildung stabiler Gattungen« (Klinkert 2008, 96). Selbst wenn Gattungsgrenzen überschritten werden, kann dies nur interpretationsrelevant werden, wenn Gattungserwartungen vorhanden sind, denn nur mit deren Hilfe sind Grenzüberschreitungen wahrnehmbar.

Vorstrukturierung
von Produktion
und Rezeption

Gattungen und Textsorten

Gattungen und Textsorten werden anhand textinterner (Struktur, Themen) und kontextueller Faktoren (Funktion, Gebrauchszusammenhang) voneinander unterschieden. Das Thema ist der inhaltliche Kern des Textes, die Struktur sein Gefüge und die Funktion schließlich sein kommunikativer Zweck, der oft schon in der Bezeichnung der Textsorte (z. B. »Gebrauchsanweisung«) anklingt und die Rezeption anleitet. Die Funktion ist dabei nicht gleichzusetzen mit der Absicht des Sprechers oder der tatsächlichen Wirkung des Textes.

Unterscheidungs-
kriterien

Zum Begriff

Gattungen (*género literario*) sind aus historischen Konventionen entstandene Verbindungen formaler und inhaltlicher Merkmale oder Funktionen von Texten, die eine systematische Ordnung der Literatur erlauben. Jede Gattung hat daher zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Merkmale und Merkmalskombinationen, die von inner- und außerliterarischen Entwicklungen abhängen.

In einem weiten Sinne sind traditionelle Gattungen die drei Textgruppen Lyrik, Drama und Epik. Von diesen historischen Ausprägungen der Gattungen sind drei überhistorische (anthropologische) Kategorien zu unterscheiden: ›das Poetische‹, ›das Dramatische‹ und ›das Narrative‹.

Gattungseinteilungen bringen in die Vielfalt von Literatur Ordnung. Sie erfolgen auf verschiedenen Abstraktionsebenen. So gibt es allgemeine (Epik) und sehr spezielle (Satire) Gattungskonzepte, solche, die Texte primär nach der äußeren Struktur (z. B. Sonett), und solche, die sie nach Inhalt (Pamphlet) oder Wirkung (Erbauungsliteratur) unterscheiden. Zusammengefasst werden Gattungsmerkmale traditionell in sogenannten Poetiken, also Dichtungslehren. Die Bezeichnung ›Poetik‹ geht auf Aristoteles (384–322 v. Chr.) zurück, dessen *Poetik* zu den einflussreichsten Kunsttheorien des Abendlandes zählt und einen wirkmächtigen Prototyp für Gattungsklassifizierungen darstellt.

Normativ vs.
deskriptiv

Poetiken sind normativ oder deskriptiv. Im ersten Fall listen sie auf, wie Gattungen sein sollen, im zweiten Fall, wie Gattungen sich tatsächlich in konkreten Texten manifestieren. Grundsätzlich können Gattungsmerkmale aus einem Vergleich vieler Werke ›herausgefiltert‹ (also induktiv gewonnen) oder aus der Verabsolutierung eines Prototyps (deduktiv) hergeleitet werden.

Die an der *Poetik* des Aristoteles orientierten Gattungstheorien klassifizieren Texte und Gattungen nach normativen Gesichtspunkten, die auch als Anweisung für die Herstellung und Rezeption literarischer Texte dienen. Die entsprechenden dichtungstheoretischen Überlegungen nennt man wegen ihres Anspruchs auf Normierung der Literatur auch Regel-poetik. In normativen Poetiken wird die gesellschaftliche Bedeutung der Gattungen deutlich, wie etwa die überragende Stellung der epischen Dichtung im 16. Jh., die eng mit Herrschergestalten und identitätsstiftenden politischen Ereignissen verbunden ist. Die normative Gattungspoetik ist restriktiv, denn sie erkennt nur diejenigen (Gattungs-)Vorbilder an, die sich auch in das gesellschaftliche Weltbild integrieren lassen. Damit können sie nicht die faktische Vielfalt der tatsächlich existierenden Texte widerspiegeln.

Goethes Naturformen: Im frühen 19. Jh. entwickelt sich in Europa ein Gattungsverständnis, das auf angeblich universalen Naturformen der Poesie basiert. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) spricht in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divan* (1818) von den ›Naturformen‹ Lyrik, Epos und Drama als drei anthropologischen Grundkonstanten, die die auch heute noch geläufige Gattungstrias prägen. Der schweizerische Literaturwissenschaftler

Emil Staiger (1908–1987) geht in seinem 1946 erschienenen Werk *Grundbegriffe der Poetik* von Goethes Naturformen aus und unterscheidet Epik, Lyrik und Dramatik einerseits und das Epische, das Lyrische und das Dramatische andererseits. Die erste Begriffsgruppe dient der Klassifizierung von Texten mit gemeinsamen Merkmalen (Grundformen), die zweite beschreibt idealtypische Grundhaltungen der menschlichen Existenz innerhalb und außerhalb der Literatur und deutet damit die Gattungstrias im Licht einer anthropologischen Philosophie.

De-Hierarchisierung: Im 20. Jh. wird eine sowohl der normativen als auch der deskriptiven Poetik implizite wertende Hierarchisierung von Gattungen aufgegeben. Spätestens mit dem Aufkommen der Kulturwissenschaften seit den 1970er Jahren und in einem sich neu konstituierenden Gefüge von Medien bricht die Unterscheidung zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ (›bildend-wertvoller‹ und ›populär-unterhaltender‹) Literatur auf. Alle kulturellen Texte werden nunmehr als der Untersuchung wert erachtet. Außerdem kommen neue Gattungen und Textsorten wie Fernsehspiel oder Hypertext hinzu.

›Hohe‹ vs. ›niedere‹ Literatur

Gattungen als Konventionen: In der Gegenwart werden Gattungen nicht mehr als überhistorische Naturformen angesehen, sondern als Konventionen, an denen sich die Kommunikation orientiert. Diese Auffassung erkennt an, dass Gattungen historischem Wandel unterliegen. Jede Gattung entspricht einem Set konventionalisierter Merkmale (vgl. Raible 1980), die Texte vergleichbar machen. Diese Merkmale können verschiedenen Konstitutionsebenen des Textes angehören, wie z. B. der Lautenebene, der Syntax, der Semantik oder der Pragmatik – es fallen also auch textexterne Merkmale ins Gewicht wie die Kommunikationssituation oder das Medium. Das spezifische Mischungsverhältnis der Merkmale bildet das Profil einer Gattung in einer bestimmten Epoche.

Gattungstrias und Mischgattungen: Traditionell werden in der Literaturwissenschaft auch heute noch narrative, dramatische und lyrische Texte unterschieden, die wiederum eine Fülle eigenständiger Untergattungen ausbilden. So ist beispielsweise der Roman eine Ausprägung der narrativen Gattung, der Kriminalroman eine Untergattung des Romans. Daneben gibt es schwer klassifizierbare Mischformen wie den Essay (s. u.). Da Texte die Aufmerksamkeit des Rezipienten immer wieder neu binden müssen, stehen Gattungen unter Innovationsdruck. Das Gattungssystem befindet sich daher in einem ständigen Wandel, der von einer innerliterarischen Dynamik (Neues entsteht unter Rückgriff auf frühere Texte bzw. durch die Abwandlung von Regeln), aber auch von Publikumerwartungen und ökonomischen Gesetzen beeinflusst wird. Gattungsdefinitionen sind immer umstritten. Vorgeworfen wird ihnen insbesondere, dass sie die konkrete Individualität des Textes missachten und auch bei der Beschreibung von Entwicklungen innerhalb der Literatur zu unflexibel sind.

Die Einteilung in Textsorten betrifft in erster Linie nicht-literarische Texte. Auch ein Seminarprotokoll, eine Rezension, ein Exzerpt oder ein Thesenpapier ist eine Textsorte. Die Unterscheidungsmerkmale können sprachlicher, struktureller oder auch situativer (pragmatischer) Natur sein (vgl. Bußmann 2002, 690 f.).

Zum Begriff

Der Begriff **Textsorte** (Texttyp, Textmuster) stammt aus der Linguistik (Gülich/Raible 1975). Er bezeichnet ein charakteristisches Bündel von Merkmalen, die Einzeltexte aufgrund von Konventionen zu Gruppen zusammenfassen und somit vergleichbar machen.



Auch der Twitter-
Eintrag ist eine
Textsorte.

Eine Klassifizierung von Textsorten orientiert sich an folgenden Kriterien:

- **Diskursbereiche:** wissenschaftlicher, politischer, journalistischer, juristischer etc. Text
- **formale Vertextungsregeln:** Kochrezept, Abstract, Protokoll etc.
- **makrostrukturelle Vertextungsmuster:** deskriptiv, argumentativ, narrativ etc.
- **dominante Textfunktion:** sachlich-informierend, unterhaltend, provozierend etc. Die Textfunktion konstituiert z. B. auch die sogenannten Paratexte, d. h. Begleittexte zu einem Haupttext: Vorwort, Motto, Interview, Werktitel etc. (vgl. Genette 1987)
- **Trägermedium/Trägermedien:** Zeitung, Bühne, Film, Internet und elektronische Medien, Architektur etc.

Eine Berichterstattung in der Tageszeitung ist entsprechend ein journalistischer deskriptiver Kurztext, dessen dominante Funktion die Information und dessen Trägermedium eine Zeitung ist.

Typisch lateinamerikanische Gattungen und Textsorten

In Lateinamerika entstehen hybride Gattungen, die als Mischform zwischen Fiktion, persönlichen Ansichten und realistischem Bericht das traditionelle europäische Gattungssystem überschreiten. Die wichtigsten sind Essay, Testimonialliteratur und *crónica*.

Hybridgattung

Der Essay: Die Bezeichnung ›Essay‹ geht auf den französischen Schriftsteller und Philosophen Michel de Montaigne und seine *Essais* (1580) zurück (*essai*, von lat. *exagium*: ›Probe‹, ›Versuch‹). Der Essay dient der (sozialen, politischen, philosophischen etc.) Reflexion und steht zwischen Journalismus und Wissenschaft. Der Gedanken- und Argumentationsgang ist keiner strengen Reglementierung unterworfen und oft unsystematisch. Fragestellungen werden nicht umfassend und nicht streng wissenschaftlich abgehandelt. Inhaltlich und formal durchbricht der Essay traditionelle Gattungsordnungen, da er beliebig zwischen Narration, Dramatik und Lyrik wechseln kann und auch argumentieren und beschreiben darf. Er ist ein Hybrid aus Kulturkritik, Intuition, enzyklopädischem Wissen und ästhetischer Gestaltung, das sich jeder eindeutigen Klassifizierung entzieht: »El ensayo no sólo es un delicado compromiso entre el análisis y la intuición, entre el lenguaje expositivo y el metafórico, entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima, sino que es tan diverso como diversas son las disciplinas humanas [...]« (Oviedo 1991, 12).

Die Blüte des hispanoamerikanischen Essays liegt – darauf weist

Oviedo (1991, 20) explizit hin – noch vor der des spanischen. Die Ursprünge der Mischgattung verfolgt Oviedo bis in die Kolonialzeit zu Sor Juana (*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, ein engagiertes Plädoyer für Frauenbildung aus dem Jahr 1691; s. Kap. II.6). Im 19. Jh. wird der Essay dann wirkungsvoll – bedingt durch das boomende Zeitungswesen – für kulturkritische Reflexionen über die Unabhängigkeit, später für Debatten über (nationale) Identitäten und die Modernisierung Lateinamerikas eingesetzt. Mit dem Essay wird in Lateinamerika ab dem 19. Jh. Kulturwissenschaft *avant la lettre* betrieben (vgl. den Überblick bei Castro Morales 2008). Auch im 20. Jh. ist er eine zentrale Form intellektuellen Ausdrucks. Ein häufig behandeltes Thema ist weiterhin die lateinamerikanische Identität (mit einem Schwerpunkt auf der Abgrenzung von Europa und den USA).

**Identitätsfragen
im Essay**

Zentrale kulturkritische Essays aus Lateinamerika

Domingo Faustino Sarmiento (Argentinien): *Facundo* (1845). Politischer Essay, der die hispanoamerikanische Identität im Spannungsfeld zwischen *civilización* und *barbarie* ansiedelt.

José Martí (Kuba): *Nuestra América* (postum 1909/10). Politischer Essay über die lateinamerikanische Identität in Abgrenzung zu US-Amerika.

José Enrique Rodó (Uruguay): *Ariel* (1900). Verteidigung der Idee eines lateinamerikanischen Wesens, das sich aus der klassischen Antike Griechenlands und Roms und der damit verbundenen Latinität speist, vor allem in Abgrenzung von den USA.

José Vasconcelos (Mexiko): *La raza cósmica* (1925). Überwindung des Denkens in Rassen und Nationen und Betonung des Mischcharakters der Menschheit, wobei das Prinzip des *mestizaje* als kennzeichnendes Merkmal der lateinamerikanischen Kultur erscheint.

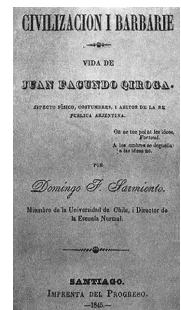
José Carlos Mariátegui (Peru): *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (1928). Umfassende Abhandlung verschiedener Aspekte der peruanischen Gesellschaft, u. a. auch der Literatur; besonderes Augenmerk liegt auf der sozialen Organisation der Inka-Gesellschaft, die in eine Parallele zu sozialistischen Gesellschaften der Gegenwart gesetzt wird.

Pedro Henríquez Ureña (Dominikanische Republik): *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928). Untersuchung des Ausdrucks einer hispanoamerikanischen Identität zwischen »afán europeizante« und »fórmulas del americanismo«.

Octavio Paz (Mexiko): *El laberinto de la soledad* (1950). Analyse des Wesens der Mexikaner aus historischer Perspektive.

José Lezama Lima (Kuba): *La expresión americana* (1957). Suche nach der lateinamerikanischen kulturellen Identität. Ein Kapitel (»La curiosidad barroca«) nennt den Barock als grundlegendes Element dieser Identität und wertet die Kreativität dieser Epoche auf (s. Kap. III.13.4).

Werkliste



Domingo Faustino Sarmientos Konzeption von Zivilisation und Barbarei: *Facundo* (1845)

Testimonialliteratur: In der zweiten Hälfte des 20. Jh.s und verstärkt seit den 1970er Jahren entwickelt sich in Lateinamerika eine Mischgattung

Zeugnisliteratur als Mischgattung

aus Journalismus, wissenschaftlicher (soziologischer, anthropologischer, ethnographischer, politischer, aber auch historischer oder philosophischer) Abhandlung und fiktionaler Literatur. Die Mischgattung *testimonio* zeigt viele Varianten; Beverley nennt »oral history, memoir, autobiography, chronicle, confession, life history, *novela-testimonio*, documentary novel, nonfiction novel, or ›literature of fact« (1993, 71). Je nach Gewichtung der fiktionalen bzw. der journalistischen Seite der Gattung nähert sich Testimonialliteratur eher der Reportage oder eher dem (realistischen) Roman an.

Gemeinsam ist den Texten, dass sie Zeugnis (*testimonio*) ablegen von einer historischen Epoche aus alltagsweltlicher Perspektive meist einer Einzelperson und dass sie in der Regel auch politische Ansichten vertreten. In einer Zeit, die von gewalttätigen Bürgerkriegen und Diktaturen, aber auch vom Sieg der Kubanischen Revolution geprägt ist, werden so auf der Grundlage anthropologischer Feldforschung subjektive Stimmen der Marginalisierten hörbar. Da in der Testimonialliteratur zudem nicht ein individuelles Leben im Mittelpunkt steht – das unterscheidet sie von der Autobiographie –, sondern eine größere gesellschaftliche Gruppe, finden sich in dieser Gattung (identitäre) Gegengeschichten (s. Kap. III.14.5) mit Stellvertretercharakter.

Damit marginalisierte Menschen zu Wort kommen können, sind Vermittlerpersonen aus der privilegierten Schicht vonnöten. Diese sind häufig politische Aktivisten, die mehr oder weniger stark in den Text eingreifen und die Stimme des ›einfachen Menschen‹ überlagern (der Problematik von Testimonialliteratur widmen sich u. a. die Subaltern Studies; s. Kap. III.15.4).

Kriterien für Testimonial- literatur

Theorie der Testimonialliteratur: Der Argentinier Rodolpho Walsh gilt als der Begründer der Gattung. Ein theoretischer Wegbereiter ist der Kubaner Miguel Barnet (s. Kap. II.9), der die von ihm so genannte *novela-testimonio* als »relato que va en movimiento y está a mitad de camino entre la historia, la filosofía, la sociología, la poesía« (Barnet 2001, 204) konzipiert. Das Kulturzentrum Casa de las Américas in Havanna (s. Kap. II.4.2) lobt seit 1970 einen Preis in der Gattung *testimonio* aus. Als Kriterien formuliert sie u. a. den über eine normale Reportage hinausgehenden Umfang, die Wichtigkeit des Themas über die Tagesaktualität hinaus, das Fehlen von Fiktion sowie die Widerspiegelung von Realität und hohe literarische Qualität (Links 1992, 97).

Ende der traditionellen Literatur?

In einem berühmten Essay stellt der US-amerikanische Kulturwissenschaftler John Beverley (1993, 69–86) die Frage, ob die sozialen Kämpfe des 20. Jh.s neue literarische Formen hervorgebracht haben. Die Gattung Testimonialliteratur, von Beginn an mit sozialen Kämpfen in den 1970er und 1980er Jahren verbunden, ist nach Beverley eine neue Form literarischer Repräsentation, die sich von bürgerlichen humanistischen Themen abwendet und eine Politik des *neopopular* begründet. Daher sei sie *pos-literatura*, zumindest das Ende des traditionell Literarischen, da sie nicht mehr zwischen fiktional und nicht-fiktional unterscheide. Beverleys Kollege Alberto Moreiras (2001, 208–238) spricht gar von einer allgemeinen Krise der Repräsentation; Testimonialliteratur zeige die Grenzen jeder Repräsentation Lateinamerikas außerhalb Lateinamerikas (insbesondere im

US-amerikanischen akademischen Betrieb) auf: Denn immer wird das, was repräsentiert werden soll, von denen, die es repräsentieren, verdeckt.

Zentrale Texte der Testimonialliteratur

Rodolpho Walsh: *Operación Masacre* (1957). Rekonstruktion eines von Putschisten zu verantwortenden Massakers an peronistischen Studierenden in Argentinien; starke Tendenz zum investigativen Journalismus.

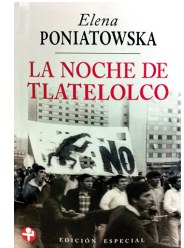
Carolina María de Jesus: *Quarto de Despejo* (1960). Alltag einer Frau mit ihren Kindern in einer Favela (Slum) in Rio de Janeiro.

Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón* (1966). Lebensweise eines entlaufenen Schwarzen auf Kuba vom Ende des 19. Jh.s (Endphase der Sklavenhalterei auf Kuba) bis zum Sieg der Kubanischen Revolution.

Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco* (1971). Aussagen von Augenzeugen, Überlebenden, politischen Gefangenen und deren Angehörigen sowie spontane Zeugnisse zu einem von der mexikanischen Regierung zu verantwortenden Massaker an friedlichen Demonstranten auf der Plaza de las tres culturas in Mexiko-Stadt im Jahr 1968 (s. Kap. II.9).

Elizabeth Burgos: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985). Traditionelle Lebensweise und Lebensbedingungen der indigenen Bevölkerung Guatemalas (Maya) vor und während der ersten Phase des guatemalteckischen Bürgerkriegs (s. Kap. III.15.4).

Werkliste

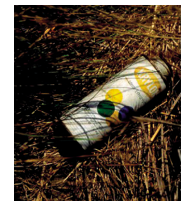


Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco* (1971)

Crónica/crónica: Eher zum journalistischen Diskurs gehören die »literatur- und kunstkritischen *crónicas*« (Janik 2008, 97) für Zeitungen und Zeitschriften (bzw. im 20. Jh. das Radio). In Brasilien etabliert sich die *crônica* im 19. Jh. »als Konkurrenzgattung zum gesellschaftlich engagierten Feuilletonroman« (Rössner 2007, 376). Die *crónica/crónica* kann erzählen, beschreiben oder argumentieren, an allen Gattungen und Textsorten teilhaben und die unterschiedlichsten zeitgenössischen Themen behandeln. Sie unterscheidet sich von der Reportage durch ihre Kürze, den größeren Einbezug von Fiktion (neben Kommentar und Information) sowie ihren persönlich-subjektiven, oft launig-humoristischen Konversationsstil. Der *crónica* liegen keine besonderen journalistischen Recherchen zugrunde, da sie Alltägliches kommentiert, oft in einfacher Sprache, um die spontane Identifikation der Leser zu ermöglichen. Als Feuilletongattung im 19. Jh. entstanden, ist sie dem Kommentar oder der Kolumne in deutschen Zeitungen vergleichbar, von denen sie sich allerdings durch ihre oft überzeitlichen Reflexionen unterscheidet. Im Grenzbereich zwischen Geschichtsschreibung und Erzählung, Analyse und Unterhaltung, wird sie von Journalisten und Schriftstellern gleichermaßen beargwöhnt.

Der Kurzlebigkeit der *crónica* versucht der *cronista* entgegenzuwirken, indem er seine Texte in Sammelbänden herausgibt. Besonders bekannt sind in Lateinamerika die Sammlungen des Mexikaners Carlos Monsiváis, dessen *crónicas* das »chaotische« Potential der *cultura popular* in Mexiko-Stadt porträtieren (z. B. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, 1987; *Los rituales del caos*, 1995). In Brasilien ist Luis Fernando Verissimo für seine *crônicas* bekannt (z. B. mit einer psychoanalytischen

Weitere hybride Textsorten



Der Mexikaner José Manuel Valenzuela Arce untersucht Graffiti als Sprache der *cultura popular* (*Welcome Amigos to Tijuana. Graffiti on the border*, 2012).

Neue Mischformen
bei Andrade, Ortiz,
Anzaldúa, Glissant

Karikatur in *O Analista de Bagé*, 1981), ebenso wie die berühmte Schriftstellerin Clarice Lispector (*A descoberta do mundo*, 1984). Nicht verwechselt werden darf die journalistische Gattung mit der historiographischen Gattung ›Chronik‹ (s. Kap. II.5).

Gattungsmischungen: Neue Schreibweisen mischen verstärkt im 20. Jh. Elemente verschiedener Gattungen und Textsorten; als mögliche Genre-Etiketten für Texte von Oswald de Andrade, Fernando Ortiz, Gloria Anzaldúa oder Édouard Glissant gebrauchten z. B. Exner/Rath (2015a, 12) Bezeichnungen wie ›Kontrapunkt‹, ›lyrisches Theorie-Pamphlet‹ oder ›Theorieerzählung‹. Eine andere Möglichkeit ist die Nutzung neuer Medien für innovative Schreibweisen, etwa im Internet die Blogs und Webauftritte der mexikanischen Guerillaorganisation EZLN (<http://www.ezln.org.mx/>) oder der Madres de Plaza de Mayo in Argentinien (<http://www.madres.org>). Schließlich gibt es auch Textsorten, bei denen Schrift nicht mehr im Zentrum steht, wie in audiovisuellen Medien oder Ausdrucksformen wie Graffiti.

Medien

Zum Begriff

Ein **Medium** (lat. *medium*: Mitte) vermittelt zwischen zwei Positionen. Es kann in einem sehr engen technischen, aber auch in einem nahezu universalen Sinn für jede Vermittlungsleistung gebraucht werden (Köppe/Winko 2013, 257 nennen z. B. auch Stühle und Straßen Medien).

Primäre Medien (Mensch) sind an den Körper gebunden, sekundäre Medien (Schrift und Druck) bedienen sich auf Produzentenseite eines Gerätes, tertiäre Medien (Elektronik) schließlich nutzen ein Gerät auf Produzenten- und auf Rezipientenseite (Pross 1970, 129).

In den Literatur- und Kulturwissenschaften wird unter ›Medium‹ meist ein (semiotisches) Kommunikationsmittel verstanden. Das Medium ist dann in einer sehr allgemeinen Definition ein »Mittel [...] zur Formulierung von Gedanken, Gefühlen, Inhalten sowie von Erfahrungen über die Welt« (Hickethier 2010, 19).

Der Plural ›Medien‹ wird seit Ende der 1960er Jahre allgemein als Sammelbegriff »für die technisch apparativen Medien (Film, Fernsehen, Radio, Computer)« gebraucht (Hickethier 2010, 20). Medien dienen der Beobachtung, Speicherung, Bearbeitung und Übertragung von Kommunikation (vgl. ebd., 21 f.). Als ›neue Medien‹ werden digitale und elektronische Medien bezeichnet. Massenmedien schließlich sind »technisch produzierte und massenhaft verbreitete Kommunikationsmittel« (ebd., 24), die sich an eine unbestimmte anonyme Menge richten.

Klassische audiovisuelle Massenmedien wie Presse, Radio und Fernsehen, aber auch neue Medienformate z. B. des Internets vermitteln zwischen individueller und kollektiver Erfahrung und dienen zugleich der Konstruktion kultureller Identität, weil sie Art und Inhalt der Wirklich-

keitswahrnehmung und der Kommunikation entscheidend beeinflussen. Über die Informations- und Speicherfunktion des Computers wird seit Ende des 20. Jh.s kulturelles Wissen quantitativ und qualitativ verändert. So wird beispielsweise die Verbindung zwischen Sender und Empfänger bei der Kommunikation instabil: Im (prinzipiell unendlich erweiterbaren) Hypertext wird (im Gegensatz zum Buch) die Abfolge der Informationsvermittlung beliebig, werden Produktion und Rezeption austauschbar. Die neue Technik führt zu veränderten Kommunikationsformen wie der Ersetzung von Langtexten durch Kurztexte; gemeinschaftliche Schreibprojekte entstehen als spezifische Literaturform des Internets (Allkemper/Eke 2010, 291 f.).

Traditionelle Forschungsfelder der Literaturwissenschaft werden in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s um medienwissenschaftliche erweitert (in Lateinamerika z. B. von dem in Kolumbien lebenden Spanier Jesús Martín-Barbero; s. Kap. III.15.5). In den 1970er Jahren entsteht in Deutschland eine selbständige Medienwissenschaft, die literaturwissenschaftliche Techniken der Textanalyse auch auf Texte der neuen Medien anwendet und Literaturgeschichte im Zusammenhang mit veränderten Medien darstellt. Untersucht wird die Rolle der Medien bei der Produktion, Rezeption, Speicherung und Übertragung literarischer Texte.

Die Medienkulturwissenschaft entwickelt sich seit den 1990er Jahren unter maßgeblichem Einfluss des deutschen Kommunikations- und Medienwissenschaftlers Siegfried J. Schmidt (*1940). Laut Schmidt leben die Menschen des 21. Jh.s in einer Gesellschaft, »in der telematische Maschinen Wahrnehmungen und Gefühle, Wissen und Kommunikation, Sozialisation und Interaktion, Gedächtnis und Informationsverarbeitung, Politik und Wirtschaft beeinflussen, wenn nicht gar dominieren« (2013, 496 f.). Dabei geht die Medienwissenschaft davon aus, dass Medien bei Vermittlung, Speicherung und Verarbeitung nicht neutral sind, sondern das Vermittelte, Gespeicherte bzw. Verarbeitete beeinflussen (vgl. Grampp 2016, 10).

Forschungsfelder: Die Medienkulturwissenschaft verbindet Theorien, Methoden und Modelle der Medien- und der Kulturwissenschaft. Sie untersucht den Umgang der Gesellschaft mit technischen Veränderungen, wie also technische und soziale Entwicklungen aktuell und in historischer Dimension einander bedingen. Beispielsweise verändern die neuen Medien über virtuelle Realität und weltweit operierende (soziale) Netzwerke auch individuelle und kollektive Identitätskonzepte. Der Umgang mit Medien wiederum verrät kulturelle Besonderheiten. So ist zwischen 2004 und 2014 das soziale Netzwerk ›orkut‹ vor allem in Brasilien und Indien, nicht jedoch in anderen Weltregionen überaus erfolgreich, bevor es verschwindet und von Facebook abgelöst wird (zu medienwissenschaftlichen Ansätzen in der Literaturwissenschaft vgl. Köppe/Winko 2013, 255–274).

Literaturwissen-
schaft, Kulturwis-
senschaften und
Medienwissen-
schaft

Teilaspekte einer Medienkulturwissenschaft sind z. B.:

- **Medientheorie:** Beschreibung und Erklärung von Kommunikationsmitteln (vgl. Köppe/Winko 2013, 260)
- **Mediengeschichte:** historische Entwicklung von (Massen-)Medien
- **Medienästhetik:** mediale Gestaltung der Wirklichkeit zu einem historischen Zeitpunkt (z. B. *telenovela* nach der Erfindung des Fernsehens)
- **spezifische Disziplinen** wie z. B. Medienökonomie, -politik, -recht, -psychologie, -ethik, -ästhetik oder -linguistik (vgl. Faulstich 2004; Korte 2010).

2.2 | Epik – Erzählung und Roman

Zum Begriff

Epik (*la épica*), also die Gesamtheit erzählender (narrativer) literarischer Texte, zeichnet sich dadurch aus, dass ein Erzählakt eine Erzählung (Geschichte) hervorbringt und damit immer eine Vermittlungsinstanz existiert: Ein Erzähler vermittelt zwischen Leser und Erzähltem, wählt aus und stiftet Kausalitäts- und Wirkungsbeziehungen. Es ist seine Perspektive auf das Erzählte, die diesem Sinn verleiht.

Hinweise auf den Akt des Erzählens sind im Text mehr oder weniger deutlich markiert. Mit einem (eigentlich auf die Tragödie bezogenen) Ansatz aus Aristoteles' *Poetik* können Erzählungen als eine sinnhafte, kohärente Ordnung von Ereignissen beschrieben werden, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende aufweist:

»Durch prägnante Anfangs- und Endpunkte hebt sich die Einheit bzw. Ganzheit (*holos*) einer Geschichte aus dem Fluss des sonst Erlebten heraus. Die Sinnhaftigkeit einer Geschichte ergibt sich aus der selektiven Zusammenfügung von Geschehnissen und Handlungen (*mythos*).« (Meuter 2004, 140)



Erzählform Comic:
Juan Acevedo:
El Cuy Tira (2011)

Die traditionellen narrativen Grundformen sind der Roman (*la novela*), die Novelle (*la novela corta*) und die Kurzgeschichte (*el cuento*).

Die Erzähltheorie der Gegenwart entwirft interdisziplinäre, transmediale Methoden, die auf jede Form des Erzählens anwendbar sind, also auch auf Erzählungen, die in lyrischen und dramatischen Texten auftauchen, in Filmen und Comics, Malerei, Musik und Tanz. Die Erzählforschung interessiert sich entsprechend für »die Vielfalt medialer Repräsentationsformen von Erzählungen« (Saupe/Wiedemann 2015; vgl. das von Martínez 2011 herausgegebenen *Handbuch Erzählliteratur*; zur transmedialen Erzähltheorie, die auch Comics und Hypertexte einschließt, vgl. Mahne 2007, 110–125).

Erzählen als Grundhaltung des Menschen: Erzählungen (in mündlicher, schriftlicher oder anderer Form, z. B. über Bilder oder Töne) sind in den verschiedensten gesellschaftlichen Kontexten zu finden. Sie verleihen episodischen, zufälligen und chaotischen Erfahrungen und Erlebnis-

sen eine Struktur und damit Kohärenz und Sinn (vgl. Meuter 2004, 140; zum Erzählen im Kulturvergleich bzw. zum Erzählen als Erkenntnisform vgl. Martínez 2011).

»Das *Erzählerische* oder *Narrative* beschreibt eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. Das menschliche Wahrnehmungsvermögen, zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur zu überführen, bildet das Fundament für die Gestaltung von Erzählwerken.« (Mahne 2007, 9)

Der aktuelle Erzählbegriff geht davon aus, dass Wahrnehmungen generell erst dann kommunikativ bearbeitbar sind, wenn sie erzählt werden (sinnstiftende Funktion des Erzählens). Der Narration entgegengesetzt sind Beschreibung/Deskription und Argumentation:

»Sowohl der argumentative als auch der deskriptive Modus gelten dabei als grundsätzlich statisch – ihnen fehlt das temporale Moment der Narration: Argumentationen sind auf Überzeugung ausgerichtet und gehen deduktiv oder induktiv vor; Deskriptionen vollziehen Zuschreibungen bestimmter Eigenschaften an Objekte, Personen oder Situationen und entfalten eine synchrone wie räumliche Ordnung. Demgegenüber thematisieren Narrationen Veränderungen (von Zuständen oder Situationen). Dieser Minimaldefinition zufolge lässt sich mithin jede Repräsentation zeitlich strukturierter Ereignisse sequenzen als Erzählung bestimmen.« (Saupe/Wiedemann 2015)

Im Folgenden werden einige zentrale theoretische Grundlagen der traditionellen Erzähltheorie vorgestellt, die sich in erster Linie auf Roman und Kurzgeschichte beziehen.

Faktuales und fiktionales Erzählen

Lebensweltliche vs. literarische Kommunikation: Der Autor und der Erzähler eines literarischen Textes sowie die Realität des Autors und die Bezugswelt des Erzählers gehören unterschiedlichen ontologischen Ebenen (»Seinsebenen«) an: Die Welt des Autors ist die auch den Leser umgebende Realität, wohingegen die Welt, auf die sich der Erzähler bezieht, nur in der Erzählung existiert. Erst im Erzähllakt wird nämlich die Welt des literarischen Textes erschaffen, und nur im Erzähllakt gibt es sie. An folgenden Auszügen aus einem literarischen bzw. nicht-literarischen Text kann dies verdeutlicht werden:

»El anciano monarca nos daba la mano a cada uno; nos entregaba el diploma, la medalla y el cheque; y retornábamos a nuestro sitio en el escenario [...]. Se dice (o se lo dijeron a Matilde [Nerudas Frau; Anm. S.H.] para impresionarla) que el rey estuvo más tiempo conmigo que con los otros laureados, que me apretó la mano por más tiempo, que me trató con evidente simpatía. Tal vez haya sido una reminiscencia de la antigua gentileza palaciega hacia los juglares.«

**Besonderheiten
literarischen
Erzählens**

**Beispiel 1: Auszug
aus den Memoiren
Pablo Nerudas:
*Confieso que he vi-
vido*; Neruda 2008,
415**

In diesem Beispiel (einem Auszug aus Pablo Nerudas Memoiren von 1973) ist das erzählte Ereignis unabhängig vom Akt des Erzählens: Der

chilenische Dichter erhielt den Nobelpreis für Literatur aus den Händen des schwedischen Königs, auch wenn er nicht davon erzählt. Ob er allerdings tatsächlich – wie er behauptet – mehr Eindruck gemacht hat als die anderen Preisträger, ist ungewiss; die Aussage bezieht sich jedoch trotzdem auf einen realen Sachverhalt, die Preisüberreichung (zu Neruda s. Kap. II.8).

Beispiel 2: Auszug
aus einem Tage-
buch-Roman,
Álvaro Mutis:
*La nieve del
almirante*; Mutis
1997, 19

»Los informes que tenía indicaban que buena parte del río era navegable hasta llegar al pie de la cordillera. No es así, desde luego. Vamos en un lanchón de quilla plana movido por un motor diesel que lucha con asmática terquedad contra la corriente. En la proa hay un techo de lona sostenido por soportes de hierro de los que penden hamacas, dos a babor y dos a estribor.«

In diesem Beispiel (dem ersten Tagebuch-Eintrag des Protagonisten) wird beschrieben, wie ein Mann unbestimmter Herkunft namens Maqroll in geschäftlicher Absicht auf einem Fluss im Amazonasgebiet fährt, um zu Sägewerken zu gelangen. Weder der Fluss noch die Figur Maqroll noch das detailliert beschriebene Boot existieren außerhalb des Textes *La nieve del almirante* (1986), auch wenn sie an konkrete Flüsse, Personen und Boote aus der Realität erinnern (zu dem Roman s. Kap. II.9). Der literarische Text baut eine Sprechsituation auf, die ausschließlich durch die Textstrukturen und nicht außerhalb derselben existiert.

Faktuales vs. fiktionales Erzählen: Anhand ihres externen (referentiellen oder konstruktiven) Bezugs (vgl. Klein/Martínez 2009a, 6) können faktuales und fiktionales Erzählen voneinander unterschieden werden:

- **Faktuales Erzählen** (»récit factuel« nach Genette 1991, z. B. Zeitungsberichte und historische Darstellungen) erheben den Anspruch, davon zu erzählen, was in der außersprachlichen Wirklichkeit stattgefunden hat. Erzählte Ereignisse hätten auch ohne Erzählung existiert. Klein/Martínez (2009a, 1) sprechen von »Wirklichkeitserzählungen« mit dem Geltungsanspruch: »So ist es (gewesen)«. Faktuales Erzählen kann auf die Angemessenheit der Darstellung von Ereignissen hin überprüft werden.
- **Fiktionales Erzählen** (»récit fictionnel« nach Genette 1991) schafft erst durch Erzählen das, wovon es berichtet. Ohne die Erzählung existieren die erzählten Ereignisse nicht. Daher ist der Wahrheitsgehalt fiktionaler Erzählungen unwichtig: Fiktionale Texte können nicht gemäß ihrer Übereinstimmung mit der Realität bewertet werden.

Zum Begriff

Das Begriffspaar **fiktional vs. faktual** bezieht sich auf den Status einer Erzählung: Diese kann im fiktionalen oder im faktualen Modus erfolgen oder verstanden werden.

Das Begriffspaar **fiktiv vs. real** bezieht sich auf den Inhalt der Erzählung und deren ontologischen Status: Dieser kann fiktiv oder real sein.

Hybridbildungen

Die Unterscheidung zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen ist komplexer als es zunächst den Anschein hat. Viele reale Ereignisse gewinnen durch das Erzählen erst ihren eigenen Charakter und hätten z. B. ohne eine spezifische Berichterstattung einen anderen Stellenwert in der Ereignisgeschichte (vgl. Müller 2003, 28 f.). Das liegt daran, dass Erzählen keine neutrale Wiedergabe von Geschehnissen sein kann, sondern immer eine Auswahl und eine Perspektive voraussetzt.

Faktuale Erzählungen beanspruchen, dass die Erzählung außertextuelle Wirklichkeit wiedergibt. Ob dies jedoch tatsächlich der Fall ist, hängt nicht allein vom Anspruch des Textes, sondern auch von der Bewertung durch Rezipienten und damit wesentlich vom kulturellen Kontext ab.

Umgekehrt enthalten fiktionale Texte, die gerade nicht beanspruchen, eine Wiedergabe außertextueller Wirklichkeit zu sein, oft klare Bezüge auf diese. Die fehlende Trennschärfe zwischen den Bereichen hat einige Literaturtheoretiker auch zur Annahme eines ›Panfiktionalismus‹ verführt, d. h. einer Auffassung, nach der die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität ganz aufgegeben werden soll (vgl. Klein/Martínez 2009a, 7).

Die Opposition faktual/fiktional erlaubt verschiedene Hybridbildungen, die auf dem Unterschied beruhen »zwischen der *Fiktivität* der erzählten Geschichte (besitzen die erzählten Sachverhalte eine Referenz in unserer Wirklichkeit oder nicht?) und der *Fiktionalität* der Erzählrede (wahrheitsheischende Rede des realen Autors oder imaginäre Rede eines fiktiven Erzählers?)« (Klein/Martínez 2009a, 4). Klein/Martínez (ebd., 4 f.) unterscheiden vier Fälle:

- faktuale Erzählungen mit fiktionalisierenden Erzählverfahren (z. B. Rodolfo Walshs ästhetische Ausgestaltung einer wahren Begebenheit und deren Anreicherung mit fiktiven Elementen in *Operación Masacre*; s. Kap. II.9)
- faktuale Erzählungen mit fiktiven Inhalten (Lügen oder Irrtümer wie die Beschreibungen Amerikas als ›Neue Welt‹ durch zahlreiche Chronisten; s. Kap. II.5)
- fiktionale Erzählungen mit faktualen Inhalten (wie Tomás Eloy Martínez' Biographie der historischen Person Evita Perón, die mit dem fiktiven Werdegang eines Hauptmanns verschränkt ist, in *Santa Evita*; s. Kap. II.8)
- fiktionale Erzählungen mit faktualem Redemodus (wie die Inszenierung von Fiktion als Tatsache in zahlreichen Erzählungen von Jorge Luis Borges; s. Kap. II.8).

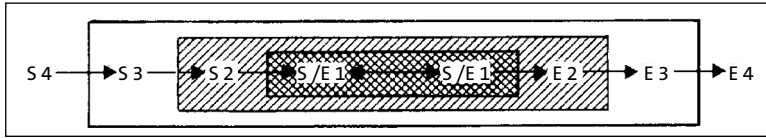
Zur Vertiefung



**Meister der Fiktion
im faktualen Redemodus: Jorge Luis
Borges: *Ficciones*
(1944)**

Autor und Leser: Der Erzähler ist nicht der reale Autor, sondern eine fiktive Sprechinstanz, selbst wenn er in der ersten Person Singular spricht. Im Gegensatz zum realen Autor ist ein fiktiver Erzähler z. B. unsterblich und kann von jedem Leser unterschiedlich imaginiert werden. Er ist Teil der Fiktion und wendet sich an einen fiktiven Leser, der ebenfalls nicht mit dem realen Leser gleichgesetzt werden kann. Man muss demnach

Narrative
Kommunikations-
situation
(Pfister 2001, 21)



zwischen dem realen, textexternen Leser und dem textinternen Stellvertreter unterscheiden. Literarische Kommunikationsakte haben also zwei verschiedene Kommunikationspartner: den realen Autor und den realen Leser bzw. den fiktiven Erzähler und den fiktiven Leser.

Pfister (2001, 21) beschreibt die narrative Kommunikationssituation wie folgt:

- **Ebene 1:** Auf dieser Ebene sprechen Figuren miteinander (S1 und E1, S = Sender, E = Empfänger).
- **Ebene 2:** Diese Ebene ist die Erzählerebene und damit entscheidend für den Unterschied zwischen narrativer und theatraler Kommunikation. Denn auf dieser Ebene wendet sich ein fiktiver Erzähler (S2) an einen fiktiven Hörer als Adressat (E2). In einem traditionellen Theaterstück fehlen S2 und E2. Als Kompensation verfügt der dramatische Text über außersprachliche Möglichkeiten der Informationsvermittlung.
- **Ebene 3:** Diese Ebene ist idealtypisch, d. h. ein ›idealer‹ Autor (der alle Strukturen des Werkes berücksichtigt, z. B. auch Überschriften und Kapiteleinteilungen) kommuniziert mit einem ›idealen‹ Leser (der alle Strukturen wahrnimmt). Der ›ideale‹ Autor ist eine abstrakte Instanz, die nicht im Text auftaucht.
- **Ebene 4:** Hierbei handelt es sich um die außertextliche Realität: Ein realer Autor (S4) kommuniziert mittels eines Textes mit einem realen Leser (E4).

Das doppelt schraffierte Feld bezeichnet das ›innere Kommunikationssystem‹ eines Textes, das einfach schraffierte entsprechend das ›äußere Kommunikationssystem‹.

Metalepse: Wird die Grenze zwischen Fiktionsebenen überschritten (oder eine Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Realität angedeutet), spricht man von einer Metalepse; der Begriff stammt von dem französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette (1972). In *Estrella distante* (1996) behauptet z. B. der reale Autor Roberto Bolaño, seine Figur Arturo B. (die in einem späteren Roman, *Los detectives salvajes*, zu einer Hauptfigur wird) habe ihm den Roman geradezu diktiert. Im Vorwort zu *Estrella distante* heißt es:

Roberto Bolaño:
Estrella distante;
Bolaño 2011, 11

»En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del tenebroso Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B., veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. [...] Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector

tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.»

Die Metalepse deutet an, dass das vermeintliche Vorwort bereits der Beginn des fiktionalen Erzählens im Roman *Estrella distante* ist. Der Leser wird so auf die vielfältigen Überlagerungen von Fiktion und Realität als zentrales Thema des Romans eingestimmt.

Ebenen der Erzähltextanalyse

Die Erzähltheorie/Erzählforschung (Narratologie) untersucht den Gegenstand eines Textes (Was?) und seine Konstruktionsweise (Wie?), die beide vielfach ineinander übergehen.

- **Gegenstand des Erzählens:** Zeit, Raum, Figuren, Handlung u. Ä.
- **Konstruktionsweise des Erzählens:** Perspektive und Erzählweise der Erzählstimme/Erzähler, Strukturierung des Geschehens, Medium u. Ä.

›Wie‹ und ›Was‹ sind im literarischen Text im Grunde nicht trennbar, auch wenn sie in der Analyse getrennt betrachtet werden.

Beispiel: Wie stark die Art des Erzählens über Fokus, Perspektive und Wortwahl den Inhalt des Erzählens mitbestimmt, wird im Folgenden an einem Auszug aus Fernando Vallejos *La Virgen de los Sicarios* (1994) deutlich, in dem ein jugendlicher kolumbianischer Auftragsmörder (*sicario*) einen anderen Auftragsmörder erschießt. Das Ereignis wird vom Liebhaber des Getöteten erzählt:

«Íbamos por la Avenida La Playa entre el gentío –por la calle lateral izquierda para mayor precisión, e izquierda mirando hacia el Pan de Azúcar– cuando de frente, zumbando, atronadora, se vino sobre nosotros la moto: pasó rozándonos. ¡Cuidado! ¡Fernando! alcanzó a gritarme Alexis en el momento en que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado. Después se desbarrancó por el derrumbadero eterno, sin fondo. Jirones de frases y colores siguieron, rasgados, barridos en el instante fugitivo. Alcancé a ver al muchacho de atrás de la moto, el ›parrillero‹, cuando disparó: le vi los ojos fulgurantes, y colgando sobre el pecho, por la camisa entreabierta, el escapulario carmelita. Y nada más. La moto, culebriando, se perdió entre el gentío y mi niño se desplomó: dejó el horror de la vida para entrar en el horror de la muerte. Fue un solo tiro certero, en el corazón. Creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de basuco.»

›Was‹ und ›Wie‹
des Erzählens

Fernando Vallejo:
*La Virgen de los
Sicarios*; Vallejo
2002, S. 78 f.

Der Textauszug zeigt die Bedingtheit des Erzählten durch den Erzähler. Die Art des Erzählens ist nicht neutral, sondern ein Teil der erzählten Geschichte. Wortwahl, Satzbau und Bewertung des Ereignisses beeinflussen den Inhalt entscheidend. Die Gewalt, mit der der Leser im Textauszug konfrontiert wird, entsteht auch durch die zynische Art des Erzählens.

Zentralität des Erzählers: Der Erzähler gibt den Standpunkt und die Auswahl vor, nach denen das Geschehen dargeboten wird; er kann mehr

oder weniger deutlich in der Erzählung präsent sein, neutral im Hintergrund bleiben oder stark kommentierend und wertend hervortreten. Im Extremfall kann er sich als unzuverlässiger Erzähler erweisen (*unreliable narrator*), der eine Geschichte subjektiv verzerrt und entstellt wiedergibt (vgl. dazu Martinez/Scheffel 2016, 100–112).

Histoire und récit

Dargestelltes und Darstellungsweise zusammen bilden die Erzählstruktur eines narrativen Textes: ›Fabel‹ und ›Sujet‹ in der Terminologie der russischen Formalisten, *histoire* und *récit* in der Terminologie Gérard Genettes (1972), *story* und *discourse* in der Terminologie Seymour Chatmans (1978).

- **Fabel/histoire/story/historia bzw. trama narrativa** ist die Bezeichnung für den chronologischen Verlauf einer Erzählung, die kausallogisch geordnete Geschichte.
- **Sujet/récit/discourse/narración bzw. discurso narrativo** bezeichnet hingegen die im Text sichtbare Ordnung der Erzählung, die Vermittlung der Geschichte, die nicht chronologisch sein muss.

Beide Strukturen lassen sich am traditionellen Kriminalroman gut veranschaulichen. Dieser erzählt, wie ein Rätsel aufgeklärt wird, indem ein Detektiv von einem Verbrechen über verschiedene Etappen einer Suche zur Ursache desselben gelangt. Der *récit* umfasst also die Ordnung ›Verbrechen – Untersuchung – Ursache‹. Die zugrundeliegende *histoire* weist indes eine andere Ordnung auf, nämlich ›Ursache – Verbrechen – Untersuchung‹.

Zeit- und Raumstruktur

Die Zeitstruktur eines narrativen Textes wird über das Verhältnis zwischen *histoire* und *récit* bestimmt (eine gute Einführung bieten Martinez/Scheffel 2016; Lahn/Meister 2016):

- **Rückschau und Vorausdeutung:** Die Analyse kann danach fragen, ob die Elemente einer Geschichte chronologisch wiedergegeben werden (wie im obigen Textauszug) oder im Gegenteil mit Rückblicken und Vorgriffen durchsetzt sind (in der Terminologie Genettes: Analepsen bzw. Prolepsen).
- **Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit:** Die Erzählzeit ist die Zeit, die sich ein Erzähler für ein Element seiner Erzählung nimmt; die erzählte Zeit ist die Zeit, von der tatsächlich erzählt wird (vgl. Lämmert 1955). Der Mord in dem Textausschnitt aus *La Virgen de los Sicarios* erfolgt im Bruchteil einer Sekunde, während die Erzählung einen ganzen Absatz einnimmt. Aus dem Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit ergibt sich, ob eine Erzählung raffend oder dehnend ist: Im vorliegenden Beispiel ist sie dehnend. Bei der Zeitdeckung besteht eine annähernd gleiche Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit.
- **Häufigkeit:** Zudem können Ereignisse unterschiedlich häufig erzählt werden (*fréquence* nach Genette). Sie können ein einziges Mal auftauchen (singulativ), einmal (repetitiv) oder mehrfach (iterativ) wiederholt werden.
- **Auslassungen:** Werden ganze Erzählelemente ausgelassen, spricht man von einer Ellipse, wird die erzählte Geschichte durch etwas nicht zu ihr Gehörendes unterbrochen, von einer Pause.

Raumstruktur: Mit der Zeitstruktur eng zusammen hängt die Raumstruktur eines Erzähltextes, weil beide sich bedingen. Um diesen Zusammenhang zu beschreiben, führt der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin (1895–1975) den Begriff des ›Chronotopos‹ in die Literaturwissenschaft ein. Dieser bezeichnet ein symbolisches Raum-Zeit-Verhältnis, über das die Beziehungen der Figuren zueinander dargestellt werden können. Grundlegende Überlegung ist, dass die Fähigkeiten der Figuren und die Raumrepräsentation in enger Wechselbeziehung zueinander stehen (vgl. Bachtin 1986). Der Raum muss keinem realen Raum entsprechen und kann (kulturspezifische) Symbolik aufweisen. In der Romantik (s. Kap. II.7) etwa spiegelt die Landschaftsbeschreibung oftmals den momentanen Seelenzustand der Figuren wider.

Lotmans Literaturtheorie

Der russische Literaturwissenschaftler Jurij Lotman (1922–1993) sieht literarische Räume als bedeutungshafte (semantisierte) Räume mit eigenen Gesetzen an. Dabei wird der Begriff ›Grenze‹ zur Bestimmung der Figuren und der Handlung zentral. Der literarische Text beinhaltet nach Lotman semantische Räume, deren Grenze (z. B. die zwischen verfeindeten Familien, zwischen verschiedenen sozialen Schichten, zwischen erlaubten und verbotenen Bezirken etc.) nur von wenigen Figuren überschritten werden. Diese Grenzüberschreitung ist nach Lotman ein Ereignis, die Figuren sind entsprechend ›Helden‹. Ein Text ist ›subjektiv‹, wenn er ein Ereignis aufweist (Lotman 1974; 1972, 311–329).

Zur Vertiefung

Textgliederung: Eine Textanalyse beginnt in der Regel mit einer Gliederung. Darunter versteht man die Ermittlung von zusammenhängenden und getrennten Erzähleinheiten sowie die Darlegung der Beziehungen dieser Erzähleinheiten zueinander. Eine Gliederung ist knapp und abstrakt und enthält keine Nacherzählung des Inhaltes. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, einen Text zu gliedern, z. B. anhand der

- **Makrostruktur:** z. B. Teile, Kapitel, übergreifende Handlungsmuster; Anfangs- und Endsituation
- **Handlungsstruktur:** Anzahl und Ausgestaltung von Haupt- und Nebenhandlung(en), verschiedene Ebenen von Handlungen, Verschachtelungen
- **Raumstruktur:** Orte und Ortsveränderungen
- **Zeitstruktur:** Chronologie, Brüche im linearen Zeitgefüge, z. B. Vor- und Rückverweise, Montage, Fragmentierung.

Möglichkeiten der Textgliederung

Über diese allgemeinen Strukturen hinaus können literarische Texte auch anhand von speziell auf bestimmte Fragestellungen zugeschnittenen Aspekten gegliedert werden, z. B. über

- **Situationsveränderungen**, wobei Ausgangs- und Endpunkt der Erzählung von besonderer Bedeutung sind, da sie die Einordnung in übergreifende Strukturen erlauben (z. B. Aufstiegs- oder Untergangsgeschichte)

- **Handlungselemente**, die sich wiederholen (z. B. die endlosen Morde in *La Virgen de los Sicarios*) oder aufeinander bezogen sind (z. B. Suchen und Finden)
- **Kontrast- und Korrespondenzrelationen** zwischen Figuren (z. B. Helden und Gegenspieler), Räumen (z. B. Alte und Neue Welt) oder Zeiten (z. B. Früher und Jetzt)
- **wiederkehrende Elemente** wie Themen, Leitmotive, sogar einzelne Wörter oder Buchstaben
- **Paratexte**, d. h. solche Texte, die den Erzähltext begleiten oder kommentieren oder die die Rezeption lenken (z. B. Absätze, Überschriften und Kapiteleinteilungen).

Zur Vertiefung

Strukturalistische Märchenanalyse

Texte mancher Gattungen zeigen große Ähnlichkeiten im Aufbau. Der russische Strukturalist Vladimir J. Propp (1895–1970) untersucht in *Morphologie des Märchens* (1928) entsprechend die wiederkehrenden kleinsten Einheiten von Märchenhandlungen (z. B. ›Abreise‹, ›Schädigung‹, ›Prüfung‹, ›Rückkehr‹) sowie die grundlegenden Rollen von Handlungsträgern (z. B. ›Held‹ und ›Gegenspieler‹). Auf diese Weise bestimmt er Grundtypen von Märchen. Allgemeiner beschreibt der französische Semiotiker Algirdas J. Greimas (1917–1992) jede Handlung anhand von nur sechs Aktanten, z. B. ›Helfer‹ und ›Gegenspieler‹ (*Sémantique structurale*, 1966).

Reflexion des Erzählvorgangs: Viele narrative Texte der Gegenwart machen den Vorgang des Erzählens bewusst und somit Texte als Konstrukt einer bewussten Reflexion zugänglich. Dazu entwerfen sie z. B. Erzähler, die die Entstehungsgeschichte des Romans, dessen Figur sie sind, beleuchten (wie Carlos Onetti in *La vida breve*; s. Kap. II.8).

Erzählinstanz

Terminologische Vielfalt

Bei der Beschreibung des Erzählers (allgemeiner spricht man von der Erzählinstanz, um die Idee einer konkreten Figur zu vermeiden) herrscht eine verwirrende Vielfalt in der Terminologie. Die unterschiedlichen Begriffssysteme sind dabei nicht ohne weiteres in Einklang miteinander zu bringen, da sie oftmals verschiedene Aspekte betonen. Im Folgenden werden zwei gängige Theorien herausgegriffen.

Erzählsituationen nach Stanzel: Der österreichische Literaturwissenschaftler Franz K. Stanzel (*1923) unterscheidet in seiner zum Standardwerk gewordenen *Theorie des Erzählens* (1979) drei ›typische Erzählsituationen‹:

- **Auktoriale Erzählsituation:** Ein oftmals ›allwissend‹ genannter Erzähler schildert eine Welt, der er nicht angehört, aus einer Außenperspektive. Die Erzählung, meist in der 3. Person, umfasst Kommentare, Einmischungen und Bewertungen. Der Erzähler verfügt frei über die Zeit und kennt sowohl die Innensicht der Figuren als auch ihre Wahrnehmung von außen.

- **Personale Erzählsituation:** Der Erzähler erzählt die Geschichte aus der Sicht einer Figur, wobei die Seinsbereiche des Erzählers und der Figur nicht identisch sind (weshalb Stanzel von ›Reflektorfigur‹ spricht). Auch hier ist die Erzählung in der 3. Person vorherrschend.
- **Ich-Erzählsituation:** Der Erzähler ist eine der Figuren der dargestellten Welt und berichtet aus der Innenperspektive. Die Erzählung in der 1. Person herrscht vor.

Vallejos *La Virgen de los Sicarios* zeigt eine Ich-Erzählsituation und dementsprechend verschiedene Grade subjektiver Involviertheit des Erzählers in das dargestellte Geschehen.

Fokalisierung nach Genette: In der Terminologie des französischen Strukturalisten Gérard Genette (1966–1972) ergibt sich die Erzählerperspektive aus der Fokalisierung (*focalisation*) des Geschehens sowie der Distanz des Erzählers zum Erzählten (Erzählmodus). Drei Formen unterscheidet Genette:

- **Null-Fokalisierung** (*focalización cero*): Der Erzähler weiß mehr als die Figuren der dargestellten Welt (auktorial, ›allwissender Erzähler‹).
- **Interne Fokalisierung** (*focalización interna*): Der Erzähler weiß genauso viel, wie die Figuren der dargestellten Welt (›Mitsicht‹, auktorial, Wahrnehmung einer Reflektorfigur).
- **Externe Fokalisierung** (*focalización externa*): Der Erzähler weiß weniger als die Figuren der dargestellten Welt, weil er z. B. nicht deren psychische Verfasstheit kennt (›Außensicht‹, neutral).

Der Auszug aus *La Virgen de los Sicarios* zeigt eine interne Fokalisierung. Die Fokalisierung kann innerhalb eines Erzähltextes wiederholt wechseln, wodurch verschiedene (kongruente oder auch widersprüchliche) Wahrnehmungen eines Geschehnisses oder verschiedener Geschehnisse miteinander kombiniert werden können. Auch grammatische Person und Perspektive sind nicht automatisch gekoppelt. So kann etwa eine Erzählung in der 1. Person Singular durchaus eine Null-Fokalisierung ausdrücken.

Unter **Erzählmodus** versteht Genette die Distanz des Erzählers zum Erzählten. Dabei ist entscheidend, ob der Erzähler ein Teil des Erzähluniversums ist oder nicht.

- **Homodiegetisch** (*homodiegético*): Ist er selbst Teil der erzählten Welt, spricht man von einem homodiegetischen Erzähler (wie in *La Virgen de los Sicarios*).
- **Heterodiegetisch** (*heterodiegético*): Steht er außerhalb der erzählten Welt, handelt es sich um einen heterodiegetischen Erzähler.

Darüber hinaus ist bedeutsam, auf welcher Ebene der Akt des Erzählens erfolgt:

- **Extradiegetisch** (*extradiegético*): Ist der Erzählakt außerhalb der erzählten Geschichte situiert und damit von ihr distanziert, liegt er auf einer extradiegetischen Ebene. Warum, wie und von wo aus jemand erzählt, wird also nicht thematisiert (wie in *La Virgen de los Sicarios*,

Distanz zum
Erzählten

I. MEXICANOS PERDIDOS EN MÉXICO (1975)	11
II. LOS DETECTIVES SALVAJES (1976-1996)	
1. Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976.	141
Perla Avilés, calle Leonardo da Vinci, colonia Mixcoac, México DF, enero de 1976	142
Laura Jáuregui, Tlalpan, México DF, enero de 1976	145
Fabio Ernesto Logiacomo, redacción de la revista <i>La Chispa</i> , calle Independencia esquina Luis Moya, México DF, marzo de 1976	149
Luis Sebastián Rosado, cafetería La Rama Dorada, colonia Coyoacán, México DF, abril de 1976	152
Alberto Moore, calle Pitágoras, colonia Narvarte, México DF, abril de 1976	158
Carlos Monsiváis, caminando por la calle Madero, cerca de Sanborns, México DF, mayo de 1976 . .	160
2. Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976	162
Perla Avilés, calle Leonardo da Vinci, colonia Mixcoac, México DF, mayo de 1976	163
Piel Divina, en un cuarto de azotea de la calle Tepeji, México DF, mayo de 1976	167
Laura Jáuregui, Tlalpan, México DF, mayo de 1976	168
Luis Sebastián Rosado, fiesta en casa de los Moore, más de veinte personas, jardín con luces a	

Inhaltsverzeichnis
von Roberto Bolaños
Los detectives salvajes (1998) mit
einer Auflistung
der Erzählinstanzen
(erste Seite)

denn der Erzähler berichtet die Geschehnisse, in die er selbst verwickelt war, aus einer zeitlichen Distanz).

- **Intradiegetisch** (*intradieético*): Ist der Erzählteil der Erzählung, liegt er auf einer intradiegetischen Ebene: In der Erzählung (die zur Rahmenhandlung wird) erzählt eine Figur eine weitere Geschichte (wie in Onettis *La vida breve*).

Der heterodiegetische Erzähler auf der extradiegetischen Ebene erscheint am objektivsten, während eine homodiegetische Erzählinstanz auf einer intradiegetischen Ebene am subjektivsten und am stärksten begrenzt erscheint. Verschiedene Perspektiven und Ebenen können – gerade im Gegenwartsroman, vgl. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998; s. Kap. II.10) – auch unverbunden nebeneinander gesetzt werden.

Die Bestimmung des Erzählmodus ist nach Genette die Antwort auf die Frage: Wer nimmt wahr?, die Bestimmung der sogenannten Erzählstimme entsprechend auf die Frage: Wer spricht? (zu Einzelheiten vgl. die Überblicksdarstellung in Martínez/Scheffel 2016; vgl. auch Lahn/Meister 2016).

Redeweisen

Je weniger der Rezipient von dem Erzähler bemerkt, desto unmittelbarer erscheint ihm das Erzählte; je stärker der Erzähler in Erscheinung tritt, desto mehr zieht er die Aufmerksamkeit auf sich (vgl. die Übersicht bei Martínez/Scheffel 2016, 66). Die Redeweisen haben unterschiedliche Auswirkungen auf das Erzählte, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Direkte Rede (>Zitat<) gibt den Wortlaut von Figurenaussagen unverändert wieder. Der Erzähler tritt in den Hintergrund. Wird sogar auf die einleitende Erwähnung des Sprechers verzichtet (>autonome direkte Rede<), nähert sich die Erzählung dem Sprechen im Drama an. Wird ein Sprecher genannt, bleibt das vermittelnde Kommunikationssystem erkennbar.

Beispiel: In dem größten Erfolgsroman des 19. Jh.s, Jorge Isaacs *María*, wird eine unglückliche Liebe aus der Perspektive der Hauptfigur erzählt. Folgender Auszug ist die Einleitung des Romans, die den gesamten Text als direkte Rede, eine Art Beichte, ausweist:

Jorge Isaacs: *María*, Geleitwort
»A los hermanos de Efraín«; Isaacs
1978, 3

»He aquí, caros amigos míos, la historia de la adolescencia de aquél a quien tanto amasteis y que ya no existe. Mucho tiempo os he hecho esperar estas páginas. Después de escritas me han parecido pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto. Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció aquella noche terrible, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos: ›Lo que

ahí falta tú lo sabes; podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado». ¡Dulce y triste misión! Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente.«

Durch den Gebrauch der direkten Rede entsteht der Eindruck eines unmittelbar erlebten Gefühls. Die Anrede an den Leser und die Versicherung, die Geschichte von einer realen Person direkt erfahren zu haben, sind gängige Authentifizierungsstrategien: Der Text soll durch sie umso glaubhafter wirken (zu *María* s. Kap. II.7).

Indirekte Rede bedeutet, dass ein Erzähler die Rede einer Figur in die eigene Erzählung integriert. Der Leser wird im Unklaren darüber gelassen, was die Figur wörtlich sagt und wie sie sich konkret ausdrückt. Im Gegensatz zur ›erlebten Rede‹ wird die indirekte Rede durch eine Sprecherangabe eingeleitet.

Beispiel: In seiner Kurzgeschichte »Macario« lässt Juan Rulfo den Titelhelden, einen offensichtlich kognitiv zurückgebliebenen jungen Mann, in seiner eigenen, einfachen Sprache die Aussagen seiner Bezugsperson referieren:

»Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos ...«

Juan Rulfo:
»Macario«; Rulfo
1977, 18

Es ist die gesamte Geschichte über nicht genau feststellbar, ob Macario die Aussagen anderer Personen richtig wiedergibt oder seiner eigenen Denkweise anpasst. Diese Unsicherheit bezüglich der Realitätsinterpretation ist ein wesentlicher Teil der erzählten Geschichte.

Erlebte Rede (estilo indirecto libre) ist eine Zwischenform zwischen direkter und indirekter Rede, die den individuellen Stil der wörtlichen Rede bewahrt, diese jedoch im Präteritum in der 3. Person Indikativ wiedergibt. Es fehlt eine Sprecherangabe und damit der Hinweis darauf, dass es um die Rede einer Figur geht. Die Sprech- bzw. Wahrnehmungsorte von Erzähler und erlebender Figur vermischen sich (vgl. Martínez/Scheffel 2016, 216).

»Ein wesentlicher Sinneffekt der erlebten Rede ist die Uneindeutigkeit der Zuordnung von Wahrnehmungen, Gedanken etc. Auf Grund ihrer sprachlichen Struktur stellt sie nämlich eigentlich eine Aussage der Erzählinstanz dar (es fehlt ja ein Verb des Sagens oder Denkens, das eine andere Wahrnehmungsinstanz einführen würde). Inhaltlich legt der Text jedoch die Vermutung nahe, dass er die Gedanken der Figur wiedergibt, von der er erzählt.« (Stenzel 2010, 88)

Beispiel: In Juan Rulfos Kurzgeschichte über eine Blutrache, »Díles que no me maten«, wird die Situation, in der sich ein gefesselter Mann befindet, so dargestellt, dass nicht immer deutlich wird, ob der Erzähler oder dieser Mann spricht:

Juan Rulfo: »Diles
que no me ma-
ten«; Rulfo 1977,
55

»Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado. Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones.«

Der Bewusstseinsbericht stellt das Bewusstsein von Figuren dar (meist in der 3. Person und im Präteritum) und weicht von der wörtlichen Rede ab. Dies wird daran erkennbar, dass der Erzähler deutlich zusammenfasst oder kommentiert, also mit einer gewissen Distanz an das Erlebte herantritt. Der Erzähler bleibt zudem immer erkennbar.

Beispiel: Im folgenden Textauszug gibt Allende die Gefühlswelt ihrer Figuren in kondensierter Form wieder:

Isabel Allende:
*La casa de los espí-
ritus*; Allende
1984, 120

»Férula, que en general tenía sus nervios bajo control, nunca había podido habituarse a los temblores. Llegó a perder el miedo a los fantasmas que Clara invocaba y a los ratones en el campo, pero los temblores la conmovían hasta los huesos y mucho después que habían pasado ella seguía estremecida. Esa noche todavía no se había acostado y corrió a la pieza de Clara, que había tomado su infusión de tilo y estaba durmiendo plácidamente. Buscando un poco de compañía y calor, se acostó a su lado procurando no despertarla y murmurando oraciones silenciosas para que aquello no fuera a degenerar en un terremoto. Allí la encontró Esteban Trueba. Entró a la casa tan sigiloso como un bandido, subió al dormitorio de Clara sin encender las luces y apareció como una tromba ante las dos mujeres amodorradas, que lo creían en Las Tres Marías. Se abalanzó sobre su hermana con la misma rabia con que lo hubiera hecho si fuera el seductor de su esposa [...].«

Der innere Monolog (*monólogo interior*) ist eine Sonderform der zitierten Rede. Das Bewusstsein einer Figur wird distanzlos in der 1. Person Präsens dargestellt. Die radikale Form des inneren Monologs ist der Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*; *flujo de conciencia*), der die Inkohärenz des assoziativen Bewusstseins nachahmt und daher keinen geordneten Satzbau mehr aufweist.

Beispiel: Der folgende Auszug aus Carlos Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz* ist ein Beispiel für einen Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*). Der Protagonist Artemio liegt im Todeskampf und erlebt halbbewusst und bisweilen schon im Delirium seine Notoperation mit.

Carlos Fuentes:
*La muerte de Arte-
mio Cruz*; Fuentes
2014, 332 f.

»[...] me palpan... palpan mi corazón acelerado... tocan mi muñeca sin pulso... me doblo... me doblo en dos... me toman de los sobacos... me duermo... me recuestan... me doblo... me duermo... les digo... debo decirles antes de dormirme... les digo... no sé quiénes son... –Cruzamos el río... a caballo... huelo mi propio aliento... fétido... me recuestan... se abre la puerta... se abren las ventanas... corro... me empujan... veo el cielo... veo las luces borradas que pasan frente a mi vista... toco... huelo... veo... gusto... oigo... me llevan... paso junto...junto... por un corredor... decorado...

me llevan... paso junto tocando, oliendo, gustando, viendo, oliendo las tallasuntuosas –las taraceas opulentas– las molduras de yeso y oro– las cajoneras de hueso y carey –las chapas y aldabas– los cofres con cuarterones y bocallaves de hierro –los olorosos escaños de ayacahuite [...]«

Die abgehackten Sätze und die sprunghaft-assoziativen Ideen spiegeln die Verwirrung und die sich auflösende Vernunft wider.

Aufrichtigkeit des Erzählers: Die Distanz des Erzählers zum Erzählten kann für Ironie genutzt werden. Denn wird die Aufrichtigkeit des Erzählers fraglich, steht das Erzählte im Verdacht, etwas Anderes zu meinen als das, was es wörtlich bedeutet. Man spricht in diesem Fall von einem ironischen, allgemeiner noch von einem unzuverlässigen Erzähler (vgl. Nünning 1997). Dieser ist meist nur indirekt über textuelle (z. B. Thema, Figurencharakterisierung, Wortwahl) und paratextuelle Signale (z. B. Bezeichnung eines Textes als Satire) erkennbar.

Beispiel: Der folgende Textausschnitt über das Sammeln von Schrumpfköpfen aus Südamerika funktioniert mittels Ironie:

»Un hogar sin su correspondiente cabeza tenía se por un hogar fracasado. Pronto vinieron los coleccionistas y, con ellos, las contradicciones: poseer diecisiete cabezas llegó a ser considerado de mal gusto; pero era distinguido tener once. Se vulgarizaron tanto que los verdaderos elegantes fueron perdiendo interés y ya sólo por excepción adquirían alguna, si presentaba cualquier particularidad que la salvara de lo vulgar. Una, muy rara, con bigotes prusianos, que perteneciera en vida a un general bastante condecorado, fue obsequiada al Instituto Danfeller, el que a su vez donó, como de rayo, tres y medio millones de dólares para impulsar el desenvolvimiento de aquella manifestación cultural, tan excitante, de los pueblos hispanoamericanos. Mientras tanto, la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios, riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía.«

Unzulässiger
Erzähler

Augusto Monterroso: »Mister Taylor«; Monterroso 1981, 12 f.

Die Ironie dieses Textauszugs liegt darin, dass ein eigentlich schreckliches Ereignis, das Abschneiden von Köpfen toter Menschen und deren Schrumpfung, als modischer Markenartikel angepriesen wird. Der Rückschritt in die Barbarei wird als Fortschritt ausgegeben. Die angeblich positiven Eigenschaften beweisen also genau das Gegenteil. Die Industrie der Schrumpfköpfe wird zu einer Kritik an der Kolonialisierung. Wörtlich Gesagtes und tatsächlich Gemeintes treten auseinander: Der Lobpreis auf den Kapitalismus ist eigentlich seine Kritik. Der eklatante Verstoß gegen die Wertschätzung des Lebens dient als Ironiesignal.

2.3 | Drama – Dramentext und Aufführung

Zum Begriff

Dramatische Texte (*el drama, el teatro*) sind auf eine szenische Aufführung hin angelegt. Deshalb verzichten sie ganz oder weitgehend auf ein äußeres Kommunikationssystem, also den Erzähler. Die Handlung wird aus dem von den Figuren gesprochenen Text und aus Szenenanweisungen (Didaskalien) bzw. den nonverbalen Bühnenzeichen ersichtlich (grundlegend zum Drama vgl. Pfister 2001; Schöblier 2017).

Bei der Analyse von dramatischen Texten muss zwischen der schriftlichen Version und der Aufführung auf der Bühne unterschieden werden (Schrifttext vs. Bühnentext; vgl. zu letzterem grundlegend Fischer-Lichte 1983, Bd. 3). Beide sind eng aufeinander bezogen, haben aber eigene semiotische Besonderheiten. Im 20. Jh. wird der Bühnentext vom Schrifttext immer unabhängiger und verdrängt ihn z. T. ganz (beispielsweise in einigen *creaciones colectivas*; s. Kap. II.9).

Die Literaturwissenschaft befasst sich mit dem Schrifttext, während der Bühnentext Gegenstand der Theaterwissenschaften ist.

Unterschied zu narrativen Texten

Der Unterschied zwischen dramatischen und narrativen Texten besteht in der Art und Weise der Erzeugung einer fiktiven Welt. Wird diese bei narrativen Texten rein sprachlich vermittelt, so ist sie im Fall von dramatischen Texten auf eine Aufführung hin angelegt, welche die Sprache in einem konkreten Raum und in einer konkreten Zeit (dem theatralen *hic et nunc*) buchstäblich vor Augen führt. In manchen Fällen wird ein vermittelndes Kommunikationssystem beibehalten und z. B. ein Chor (gängig im antiken Drama), ein Spielleiter (insbesondere im von Bertolt Brecht geprägten Theater) oder ein Geschichtenerzähler (häufig im Gegenwartstheater) hinzugezogen. Zusätzlich bieten sich die Möglichkeiten, aus dem Off, also dem nicht sichtbaren Teil hinter der Bühne, der Bestandteil der Fiktion ist, eine Stimme einzuschalten, die wie ein Erzähler funktioniert, oder Schrift einzusetzen.

Zwänge des dramatischen Textes: Die im Schrifttext implizierte Aufführungssituation zwingt zu Konzentration und Sukzession.

- **Konzentration** meint, dass das Erzählte in engen Raum- und Zeitgrenzen dargestellt wird. Der Ort des Geschehens wird durch die Bühne begrenzt. Die Bühne kann dabei unterteilt sein und verschiedene Schauplätze darstellen.
- **Sukzession** bedeutet, dass die Handlung linear von Anfang bis Ende rezipiert wird, ohne dass die Zuschauer die Möglichkeit haben, individuell Unterbrechungen oder Wiederholungen vorzunehmen. Im traditionellen Theater hat dies zur Konsequenz, dass zwei aufeinanderfolgende Szenen auch zwei aufeinanderfolgende Handlungsphasen darstellen und dass die fiktive gespielte Zeit und die reale Spielzeit möglichst übereinstimmen. Im Gegenwartstheater wird indes auch mit Zeitsprüngen und Simultaneität experimentiert. Wechsel von Fiktions-ebenen (z. B. Träume, Halluzinationen, Erinnerungen) und nicht-chronologisches Erzählen (Vorverweise und Rückblenden) müssen dem

Zuschauer durch verbale oder nonverbale Signale angezeigt werden, denn das Geschehen und der Dialog auf der Bühne werden vom Zuschauer immer als Präsens wahrgenommen.

Aufbauelemente des dramatischen Textes

Akte: Traditionell werden dramatische Texte in Akte und Szenen gegliedert. Der Akt (*el acto*; im Siglo de Oro *la jornada*; *la parte* häufiger seit dem 19. Jh.) ist die traditionelle Haupteinteilung dramatischer Texte, die grundlegende Etappen einer Handlung voneinander absetzt. In der Aufführung wird das Aktende durch eine Pause, ein Zwischenspiel oder das Fallen des Vorhanges markiert. Akteinteilungen können zur Spannungserzeugung eingesetzt werden, da Aktanfänge und -schlüsse besondere Aufmerksamkeit erhalten.

Das klassische spanische Theater sieht drei *jornadas* für die *comedia* vor, die im Siglo de Oro von Lope de Vega poetologisch festgelegte Theaterform mit einer Mischung aus komischen und tragischen Elementen. Einaktige Stücke sind klassisch meist nur komisch, z. B. *el entremes* (Zwischenspiel) und *la mojiganga* (Nachprogramm), und gelten als »niedere« Gattungen. Der dramatische Prolog einer *comedia*, also deren »Vorprogramm«, nennt sich *loa*. Die *autos sacramentales* sind einaktige Fronleichnamsspiele mit ernster Thematik und didaktischer Funktion, die in einem einzigen Akt in Versen meist allegorische Figuren (Vicio, Mentira, Pecado etc.) vorführen und immer religiöse Themen behandeln. Sie dienen als Vorbereitung auf die Feier der Kommunion. Seit dem 18. Jh. erfreut sich *el sainete* (Volksschwank mit Gesang, Instrumentalbegleitung und Tanz) großer Beliebtheit. Dramen des 20. Jh.s und 21. Jh.s sind häufig abendfüllende Ein- oder Zweiakter. Zeit-, Raum- und Handlungsstrukturen werden frei verfügbar; die lockere Szenenfolge dominiert.

Anzahl der Akte

Die Szene (*la escena*, auch *el cuadro*) gliedert den Akt in verschiedene Etappen. Ein Szenenwechsel ergibt sich dabei traditionell aus Auf- und Abtritten der Figuren, also Veränderungen der Figurenkonfiguration. Davon zu unterscheiden ist die Figurenkonstellation, die die Kontrast- und Korrespondenzbeziehungen *aller* Figuren des Gesamttextes meint (vgl. Pfister 2001, 225–240).

Klassisches spanisches Theater

In der spanischen Klassik, den Siglos de Oro (ca. 1550–1680), setzt sich das Theater – im Gegensatz z. B. zum klassischen Theater Frankreichs – von den Vorschriften ab, die der griechische Philosoph Aristoteles im 4. Jh. v. Chr. in seiner *Poetik* festlegt. Das nach ihm benannte »aristotelische« Theater fordert aus Gründen der Kohärenz für die Tragödie die Einheit des Ortes und der Handlung, aus der das französische klassische Theater die Regeln der drei Einheiten ableitet: Eine einzige zentrale Handlung ist auf einen einzigen Ort und maximal 24 Stunden zu begrenzen. Das spanische Theater weicht indes programmatisch von solchen Festlegungen ab. Das lateinamerikanische Theater der Kolonialzeit übernimmt die Ästhetik der *comedia*.

Zur Vertiefung

Der Dichter Félix Lope de Vega Carpio (1562–1635) legt in seinem *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) ein dramatisches Schema namens *comedia nacional* fest. Oberste Leitlinien seiner rezeptionsästhetisch orientierten Poetik sind die Nachahmung der Natur und die Beachtung des *gusto*, des Publikumsgeschmacks. An die Stelle von strenger Regelkonformität treten *sorpesa* und *admiración*. Dabei gilt:

- Tragisches und Komisches dürfen gemischt werden; Lope richtet sich gegen die strikte ›aristotelische‹ Trennung von ›hoher‹ Tragödie (mit ausschließlich würdevollen Themen) und ›niederer‹ Komödie (mit einfacher Thematik und einfacherem Aufbau).
- Unterschiedliche Sprachstile und soziale Schichten dürfen im Sinne einer größeren Realitätsnähe vermischt werden; Adel und gemeines Volk dürfen gleichzeitig in der *comedia* auftreten und jeweils Träger eigener Handlungsstränge sein.
- Mehrere parallele Handlungen sind möglich.
- Tanz und Gesang können eingebunden werden.
- Verschiedene Metren und Strophenformen sind zugelassen.
- Drei Akte, *exposición*, *trama* und *desenlace*, strukturieren die Handlung.

Haupt- und Nebentext: Dramatische Texte gliedern sich in Haupt- und Nebentexte, da sie auf eine Aufführung hin angelegt sind.

- Mit **Haupttext** (*el texto*) sind alle Textteile gemeint, die von den Figuren gesprochen werden.
- Im **Nebentext** (*el cotexto*) sind alle Informationen enthalten, die nicht gesprochen werden, wie z. B. Szenenanweisungen (Didaskalien, *acotaciones*), der Titel und die Gattungsangabe, Figurennamen und Sprecherangaben, Akt- und Szeneneinteilung u. Ä.

hic et nunc vs.
semiotisches
Raum-Zeit-Gefüge

Raum- und Zeitstruktur: Die Analyse der Raum- und Zeitstruktur des Dramas bildet die Grundlage der Interpretation. Der konkrete physische Raum und die konkret verstreichende Jetzt-Zeit (*hic et nunc*) überlagern sich mit den durch die Theaterillusion hervorgerufenen fiktiven Räumen und Zeiten. Raum und Zeit werden im klassischen spanischen Drama durch Akt- und Szeneneinteilungen strukturiert; im modernen Theater und im Gegenwartstheater können Akt- und Szeneneinteilungen vollständig fehlen, wodurch Raum- und Zeiteinteilungen oft unsicher werden oder der Schnitt- und Montagetechnik des Films gleichen. Bei der Raumanalyse ist zu beachten, dass neben dem sichtbaren auch der unsichtbare Raum (Wortkulisse oder *off-stage*) sinnkonstituierend ist. Raum und Zeit können konkret-realistisch oder symbolisch-imaginär eingesetzt werden.

Figuren: Grundlegende Unterscheidungen bei der Anlage der Figuren sind

Vielfalt der
Figurenanlage

- **Hauptfiguren vs. Nebenfiguren:** Hauptfiguren sind für den zentralen Handlungsverlauf unentbehrlich und am häufigsten zu sehen; der Konflikt, den sie austragen, bildet die zentrale Intrige. Nebenfiguren treten seltener auf und dienen oft lediglich als Gesprächspartner, ohne dass sie selbst die Handlung vorantreiben.

- **Statische vs. dynamische Figuren:** Figuren können sich nicht weiterentwickeln oder (große) Veränderungen durchlaufen. Oft stellen statische Figuren Typen dar, z. B. einen sozialen Prototyp wie z. B. den Diener, den Verliebten u. Ä. Dynamische Figuren repräsentieren hingegen meist Individuen.
- **Ein- vs. mehrdimensionale Figuren:** Figuren können durch wenige oder durch viele und z. T. sehr komplexe Merkmale gekennzeichnet sein. Eindimensionale Figuren sind dabei oft Personifikationen einer Eigenschaft, wie z. B. im *auto sacramental* die Tugend oder das Laster.
- **Chor:** Eine Sonderform der Rede stellt der Chor dar, der als Kollektivsprecher mit einer Stimme spricht.

Beispiel: Der Einakter *El divino Narciso* (1690) von Sor Juana Inés de la Cruz (s. Kap. II.6) stellt die allegorischen Figuren ›Hochmut‹ und ›Eigenliebe‹ dar:

(*Salen ECO, ninfa, alborotada; la SOBERBIA, de pastora, y el AMOR PROPIO, de pastor.*)

Sor Juana Inés de la Cruz: *El divino Narciso*, cuadro primero, escena III, v. 277–294; Cruz 1955, 32 f.

ECO	Soberbia, Amor Propio, amigos, ¿oísteis en esta selva unas voces?
SOBERBIA	Yo atendí sus cláusulas; por más señas que mucho más que el oído, el corazón me penetran.
AMOR PROPIO	Yo también, que al escuchar lo dulce de sus cadencias, fuera de mí acuerdo estoy.
ECO	Pues, y bien, ¿qué inferís de ellas?
SOBERBIA	Nada, porque sólo yo conozco que me molestan, como la Soberbia soy, las alabanzas ajenas.
AMOR PROPIO	Yo sólo sé que me cansan cariños que se enderezan, como yo soy Amor Propio, a amar a quien yo no sea.

Aufbau der Handlung: Den Beginn eines dramatischen Textes bildet die Exposition, d. h. die Vergabe von Informationen über die Sprechsituation und den Konflikt. Letzterer ist in jedem traditionellen Drama zu finden, denn erst ein Konflikt bringt eine Handlung in Gang, die wiederum Spannung erzeugt. Die Abfolge der Handlungsmomente eines klassischen

Theaterstückes sind Einleitung (erregendes Moment), Steigerung, Höhepunkt (Moment höchster Spannung), Umkehr (Peripetie) und Katastrophe (Tragödie; im Spanischen auch in der *comedia* möglich) bzw. Happy End (Komödie bzw. *comedia*).

Zur Vertiefung

Zentrale Begriffe der Drameninterpretation

- **Katharsis** (griech.: ›Reinigung‹): Die tragische Handlung soll nach Aristoteles Furcht und Schrecken hervorrufen und damit eine Reinigung des Zuschauers von diesen Affekten herbeiführen. Der Begriff ist umstritten und immer wieder neu interpretiert worden.
- **Hamartia** (griech.: ›Irrtum‹): Die Fehleinschätzung einer Situation durch den Helden bewirkt dessen Fehlverhalten, was die Verwicklung der Tragödie herbeiführt.
- **Anagnorisis** (griech.: ›Wiedererkennen‹): Die plötzliche Erkenntnis der wahren Situation führt die Katastrophe herbei oder kann sie gerade noch abwenden. Bei Aristoteles ist die Anagnorisis neben dem Schicksalsumschwung (Peripetie) ein Grundelement der Tragödienstruktur.
- **Deus ex machina** (lat.: ›Gott aus der Maschine‹): Unlösbare Verwicklungen werden kurz vor der Katastrophe durch einen zuvor noch nicht in Erscheinung getretenen Gott (oder eine entsprechend mächtige Figur) überraschend gelöst, der von einer Maschinerie auf die Bühne befördert wird. Allgemeiner bezeichnet der *deus ex machina* eine nicht durch die vorherige Handlung logisch motivierte, sondern plötzliche Lösung des Konfliktes durch neue Figuren oder äußere Einflüsse.
- **Dramatische Ironie**: Ein ironischer Effekt entsteht aus der unterschiedlichen Informiertheit der Zuschauer und der Figuren, wenn nämlich erstere mehr wissen als letztere. Die Kommunikation der (unwissenden) Figuren erhält für den Zuschauer in diesem Fall eine doppelte Bedeutung (vgl. Pfister 2001, 87–90). Ein berühmtes Beispiel ist Ödipus, der den Mörder seines Vaters verflucht, ohne zu wissen, dass er sich selbst damit meint. Nur für den Zuschauer erhält Ödipus' Fluch die Zusatzbedeutung ›(tragische) Selbstverfluchung‹.

Dramatisches Reden

Redeformen: Grundsätzlich werden Redeformen nach An- bzw. Abwesenheit weiterer Figuren und nach der Menge der am Gespräch beteiligten Figuren voneinander unterschieden.

- **Monolog:** Redet nur eine Figur längere Zeit ohne Unterbrechung durch andere Figuren, spricht man von einem Monolog (*el monólogo*), ist sie zudem noch allein auf der Bühne, von einem Selbstgespräch (*el soliloquio*). Es entsteht eine Pause in der Handlung, die im klassischen Theater oft für eine Innenschau genutzt wird: Der Sprecher versucht, sich über seine Gefühle klar zu werden oder wägt Argumente gegeneinander ab, um zu einer Entscheidung zu finden. Folgendes Beispiel

zeigt das als Monolog gestaltete Geständnis eines Folterers während der argentinischen Militärdiktatur, das den inneren Antrieb der Figur darlegt:

»Roberto: Los detenidos se les estaban muriendo, necesitaban a alguien que los atendiera, alguien que fuera de confianza. Yo tengo un hermano, miembro de los servicios de seguridad. Tienes la oportunidad de pagarles a los comunistas lo que le hicieron a papá, me dijo una noche –a mi papá le había dado un infarto cuando le tomaron el fundo en Las Toltecas. Quedó paralítico– mudo, con los ojos me interrogaba, como preguntándome qué había hecho yo para vengarlo. Pero no fue por eso que yo acepté. Fue por razones humanitarias.«

Ariel Dorfman:
La muerte y la doncella, Tercer acto, escena 1;
Dorfman 1992, 71

- **Dialog:** Sprechen zwei Figuren miteinander, liegt ein Dialog (*el diálogo*) vor. Sind dabei die ausgetauschten Sätze extrem kurz (maximal ein Vers bzw. ein kurzer Satz oder Satzteil pro Sprecher), spricht man von einer Stichomythie (*la esticomitia*). Diese dient der dramatischen Zuspitzung des Dialogs, wie in folgendem grotesk wirkenden Wortwechsel zweier Figuren deutlich wird:

TABO: Escribalo.

TOTA: Lo escribo. ¿Y qué...?

TABO: Pero diga la verdad.

TOTA: ¿La verdad? ¿Y qué...?

TABO: ¿Por qué los...? (*Hace el gesto de degollar a alguien.*)

TOTA: ¿Y qué...?

TABO: ¿Con qué? (*Con los brazos en alto mueve los dedos.*)

TOTA: ¿Y qué...? (*Hace el mismo movimiento.*)

TABO: ¿Para qué? (*Abre los brazos expresando la inutilidad del hecho.*)

TOTA: ¿Y qué...? (*Se encoge de hombros.*)

TABO: ¿Sobre qué? (*Se pone las manos en la cabeza.*)

TOTA: ¿Y qué...? (*Le tira la sábana a la cara.*)

TABO: (*Haciendo una pelota con la sábana se la tira a Tota.*) Escriba que...

TOTA: (*Desplegando la sábana.*) No hay por qué...

Virgilio Piñera,
Dos viejos pánicos;
Piñera 2002, 506

- **Mischformen** sind monologisierende Dialoge (ein Ansprechpartner dient nur als Vorwand für ein eigentlich monologisierendes Reden) oder dialogisierende Monologe (eine Figur mimt in ihrem Monolog einen oder mehrere Gesprächspartner).
- **Weitere Redeformen:** Die Figuren haben auch die Möglichkeit, die Zuschauer direkt anzureden; diese Form des Sprechens nennt sich *ad spectatores* und ist traditionell eher bei Komödien zu finden. Die Figuren können sich desgleichen von ihrem Gesprächspartner abwenden; sie sprechen in diesem Fall *a parte* nur mit sich selbst, wie im folgenden Beispiel, in dem eine Figur von einer Nebenbuhlerin erfährt:

Sor Juana Inés de
la Cruz: *Los empe-
ños de una casa*,
Jornada I, v. 547–
555; Cruz 1957, 43

DOÑA ANA (*Aparte.*)
(¡Cielos! ¿qué es esto que escucho?
Al mismo que yo idolatro
es al que quiere Leonor...
¡Oh qué presto que ha vengado
Amor a Don Juan! ¡Ay triste!)
–Señora, vuestros cuidados
siento como es justo. –Celia,
lleva esta dama a mi cuarto
mientras yo a mi hermano espero.

›**Wortkulisse**‹: Da der Nebentext im traditionellen Theater begrenzt ist, müssen Informationen in die Rede der Figuren (also in den Haupttext) verlegt werden (die sog. ›Wortkulisse‹). Diese wird im Textauszug von Elena Gambaros *El campo* (s. Kap. II.9) zur Steigerung der Dramatik eingesetzt: Ein Ort (Außenwelt) und dessen Atmosphäre (eine teuflische Menschenjagd) werden allein durch Worte erschaffen – sie können natürlich zusätzlich durch ein Bühnenbild oder eine Projektion sichtbar gemacht werden.

Sprache als drama-
tische Handlung

Sprache: Träger der dramatischen Handlung ist, vor allem im traditionellen Drama, die Sprache. ›Drama‹ hieß bis weit ins 19. Jh. hinein vielfach Reden über Handlung und nicht Darstellung von Handlung. Beispiele für eine in die Rede verlegte Handlung ist oben zitierter Monolog aus *La muerte y la doncella*. Die Figur Roberto erzählt von der stummen Anklage des Vaters, so dass sich der dramatische Text dem narrativen annähert. Im modernen Theater nimmt die Wichtigkeit der nonverbalen Elemente zu; bisweilen verdrängen sie sogar vollständig den gesprochenen Text (vgl. Lehmann 1999).

Die Evokationskraft der Sprache (d. h. die Möglichkeit, nur durch Sprache mentale Bilder hervorzurufen) wird vor allem in zwei Standardsituationen genutzt:

- Beim **Botenbericht** (*el relato del mensajero*) erzählt eine Figur von zurückliegenden Ereignissen, die nicht auf der Bühne dargestellt werden können oder sollen.
- Bei der **Mauerschau** (Teichoskopie, *la teichoscopia/teichoscopia/teichoscopia*) berichtet eine Figur über ein Geschehen, das simultan am nicht sichtbaren Rand der Bühne stattfindet; die Figur schaut also gewissermaßen über die Mauer und berichtet *live*, was sie dahinter sieht.

Konstruktions-
formen des
Dramas

Offenes vs. geschlossenes Drama: Bezüglich der Kompositionsmöglichkeiten eines Dramas wird auch heute noch häufig eine Unterscheidung zugrundegelegt, die auf Klotz (1960) zurückgeht und nach der allgemein zwischen offener und geschlossener Form des Dramas unterschieden wird. Beide Formen sind ahistorische Kategorien, also Idealtypen, die grundsätzliche Möglichkeiten des Dramas darstellen; konkrete Texte sind meist Mischformen.

Die geschlossene Form des Dramas hat folgende Merkmale:

- **Eng begrenzte Raum- und Zeitstruktur**: Der Text konzentriert sich auf einen Ort und eine eher kurze Zeitspanne.

Geschlossene Form

- **Logisch-kausale Szenenverknüpfung:** Die Szenen sind logisch aufeinander bezogen und folgen chronologisch aufeinander. Jede Szene ist für das Verständnis der Handlung unersetzlich. Auslassungen (z. B. zwischen Akten) können problemlos erschlossen werden.
- **Konzentration und Konflikthaftigkeit:** Die (eher wenigen) Figuren können anhand von zentralen Konflikten gruppiert werden (z. B. in Protagonisten und Antagonisten, Helden und Gegner) sowie in Haupt- und Nebenfiguren; zu Beginn ist der Konflikt schon so zugespitzt, dass nur noch seine Schlussphase dargestellt wird; die Peripetie erfolgt kurz vor dem Ende.
- **Dominanz des Dialogs:** Die Handlung ist weitgehend in die Rede verlegt.
- **Wirklichkeitsillusion:** Der Zuschauer hat den Eindruck, einem realen Ereignis beizuwohnen.

Die geschlossene Form des Dramas ist die klassische Form von Theaterstücken, z. B. in den Siglos de Oro, die für Lateinamerika stilbildend sind. Zwar folgen die spanischen *comedias* nicht streng den drei Einheiten (des Ortes, der Zeit und der Handlung), doch ist schon aus rein pragmatischen Gründen die Konzentration auf wenige Orte und eine zusammenhängende, überschaubare Zeitspanne geboten (im Gegensatz zu einem panoramaartigen Überblick oder zu fragmentarischem Chaos). Die Sprache ist klar, logisch und handlungstragend.

Klassisches spanisches Theater

Die offene Form des Dramas zeigt:

- **Vielfalt der Schauplätze, Aufbrechen der linearen Zeitstruktur:** Die Handlung spielt an mehreren, z. T. nur sehr locker miteinander verbundenen Orten und erstreckt sich über längere Zeitspannen; die Zeitstruktur kann zyklisch, repetitiv oder offen sein.
- **Lockere Verknüpfung der einzelnen Teile:** Zahlreiche Sequenzen sind u. U. nur über eine Figur oder ein Thema untereinander verbunden, aber nicht kausallogisch aufeinander bezogen.
- **Vielfalt der Handlungen:** Mehrere Handlungsstränge und Konflikte überlagern sich; oft können die Figuren aber nicht anhand ihrer Funktion im Konflikt beschrieben werden und handeln nicht zielstrebig; vielfach wird nur ein Zustand dargestellt und die Figuren sind passiv einem Geschehen ausgeliefert, das ihnen widerfährt. Auch ist die Kommunikation zwischen den Figuren gestört.
- **Pluralisierung der Ausdrucksmittel:** Neben der Sprache gibt es andere Möglichkeiten des Ausdrucks wie z. B. Projektionen, Schilder, Chöre etc.
- **Abkehr von der Illusion:** Der Zuschauer ist sich des theatralen Charakters der Bühnenhandlung bewusst.

Der offene Typus schließt sehr verschiedene Theaterformen ein (z. B. Episches und Absurdes Theater) und ist für eine Beschreibung des Gegenwartstheaters daher zu unspezifisch (zur geschlossenen und offenen Form des Dramas vgl. Pfister 2001; Schößler 2017).

Spannung ergibt sich im traditionellen Theater aus Konflikten und Überraschungsmomenten. Sie steigert sich bis zur Peripetie kontinuier-

lich (wenn auch meist mit kleinen ›Atempausen‹). Im Gegenwartstheater kann Spannung indes auch aus dem Zusammenspiel der Bühnenelemente gewonnen werden wie z. B. in Griselda Gambaros *El campo* (s. Kap. II.9), wo die Informationen, die kommuniziert werden, in einem krassen Widerspruch zu den visuellen Informationen stehen. Im sogenannten Epischen Theater Bertolt Brechts (1898–1956) wird Was-Spannung durch Wie-Spannung ersetzt: Der Zuschauer soll sich gerade nicht auf den Ausgang der Handlung konzentrieren, sondern deren Gang kritisch mitverfolgen, weshalb der Ausgang einer Handlung von vornherein feststeht.

Bühnentext

Das Verhältnis zwischen Schrifttext und Bühnentext entspricht nicht genau dem zwischen Drehbuch und fertigem Film. Gemeinsam ist beiden zwar, dass die expliziten und die impliziten Inszenierungsanweisungen im Schrifttext das Resultat (Bühnentext bzw. Film) nicht vollständig determinieren können und dass daher dem Regisseur stets ein mehr oder weniger großer Spielraum bei der Umsetzung bleibt. Der Dramentext wird jedoch im Gegensatz zum Drehbuch immer wieder aufs Neue umgesetzt, da der Bühnentext vergänglich ist, und so können sich spätere Inszenierungen auch auf ihre Vorgänger beziehen. Zudem kann der Bühnentext bei der Umsetzung des Schrifttextes über den visuellen und akustischen Sinn hinaus auch den olfaktorischen (Geruch), den haptischen (Tasten) oder sogar den gustativen (Geschmack) Sinn ansprechen (vgl. Fischer-Lichte 1983, Bd. 3; Nöth 2000, 462–466).

Grundsituation: Die Grundsituation einer Theateraufführung besteht darin, dass eine Person A eine Figur X verkörpert, während S zuschaut (vgl. Fischer-Lichte 1983 Bd. 1, 16). Auf der Bühne kann alles ein Zeichen sein oder zu einem Zeichen werden. Dabei kann der Bühnentext die ästhetischen Codes der Alltagswelt oder anderer Künste benutzen oder aber neue schaffen. Theatrale Zeichen sind mobil und polyfunktional (vgl. ebd., 182 f.), d. h. veränderlich und in verschiedenen Kontexten einsetzbar, so dass sie keine von vornherein feststehende Bedeutung haben. Vielmehr schafft jeder Bühnentext seinen eigenen Code, in dem dann z. B. eine Tür keine Tür mehr ist, sondern ein Symbol für Abschied.

Objekt vs. Symbol: Jedes Element des Bühnentextes kann das bezeichnen, wofür es auch in der Alltagswelt steht, z. B. ein Stuhl einen Stuhl; es kann aber auch für etwas stehen, was nur für die konkrete Aufführung gilt, in der z. B. ein Stuhl einen Königsthron repräsentiert. Schließlich kann jedes Bühnenelement auch in seiner Materialität wahrgenommen werden, z. B. ein Stuhl als kantiges Stück Holz. Jedes Element des Bühnentextes kann also sowohl ein Symbol als auch ein nicht-zeichenhaftes Wahrnehmungsobjekt sein. Anders gesagt: Einige Elemente der Inszenierung sind nur über Codes verständlich, andere hingegen über unmittelbare Wahrnehmung, wobei die Übergänge fließend sind. Das wiederum hat zur Folge, dass im Bühnentext die Möglichkeit besteht, zwischen der Illusion und der Wirklichkeit hin- und herzuspringen und die Grenzen zwischen Symbol und Materie, Darstellung und Authentizität, Zeichen



Szenenbild aus
 Marco Antonio de
 la Parra: *Lucrecia
 & Judith*
 (Aufführung des
 Palmyra Teatro
 2016; Regie: David
 Ojeda; Foto: Rober-
 to Rojas)

und Präsenz bzw. Repräsentation und Präsentation auszuloten oder allgemeiner: Wirklichkeit und Fiktion im theatralen *hic et nunc* unmittelbar miteinander zu konfrontieren. Ist die Frage »Was ist kodiert und was ist nicht kodiert?« unentscheidbar, verschwimmt die Grenze zwischen Wirklichkeits- und Fiktionsebene(n).

Die Grenze zwischen Figur und authentischem Körper des Schauspielers ist fließend, denn der Körper ist immer ein direktes physisches Wahrnehmungsobjekt (Alter, Größe, Geschlecht etc.) und zugleich Repräsentation einer (fiktiven) Figur. Ähnlich ist es mit der Stimme, die nur bedingt kontrollierbar ist. Auch der theatrale Raum enthält viele Elemente, die eine Direkteinwirkung auf den Zuschauer noch vor jeder Symbolisierung haben, wie Farben, Formen und Licht.

Minimaleinheiten: Viel Kopfzerbrechen hat der Theaterwissenschaft die Abgrenzung von »kleinsten Einheiten« der Aufführung bereitet. Die Elemente des Bühnentextes stehen nämlich in einer komplexen Wechselwirkung zueinander und schließen sich zu verschiedenen Untereinheiten zusammen, so dass eine alleinige Addition von Einzelelementen nicht für eine Beschreibung der Gesamtwirkung ausreicht. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass nonverbale Elemente in der Kommunikation anders funktionieren als verbale. Sie sind viel schwächer codiert und daher weniger eindeutig (es sei denn, es handelt sich um sprachanalogue Zeichen wie z. B. »einen Vogel zeigen«). Die Interpretation nonverbaler Zeichen hängt nicht zuletzt auch von den historisch gültigen Theaternormen ab, die z. B. bestimmte Körperhaltungen und Sprechweisen vorschreiben.

Elemente des
 Bühnentextes

Wirklichkeit und Fiktion

Bühne und Zuschauerraum gehören zwei verschiedenen Ebenen an: Wirklichkeit und Fiktion. Die Theaterrampe symbolisiert daher eine ontologische Grenze. Sie wird im traditionellen Theater entsprechend als »vierte Wand« (*cuarta pared*) bezeichnet, denn man stellt sich das Ge-

Zur Vertiefung

schehen auf der Bühne als in sich geschlossene Welt vor, die der Zuschauer nur beobachten kann, weil eben eine Wand fehlt.

Eine besondere Gestaltungsmöglichkeit des Bühnentextes ist das sogenannte ›Theater im Theater‹ bzw. ›Spiel im Spiel‹. Die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum kann nämlich auf der Bühne wiederholt werden, wenn die Figuren selbst voreinander spielen: indem sie ein Theaterstück inszenieren, ein Spiel durchführen oder – allgemeiner – sich verstellen oder sich zu täuschen versuchen. Abstrakt formuliert, wird im ›Theater im Theater‹ die primäre Fiktionsebene durch eine Fiktionsebene zweiten Grades ergänzt. Diese Verschachtelung kann sogar mehrfach wiederholt werden. Der Zuschauer kann dabei leicht die Grenze zwischen den einzelnen Fiktionsebenen aus dem Blick verlieren, vor allem, wenn die Figuren der ersten Fiktionsebene wieder auf der zweiten Fiktionsebene erscheinen. Die zweite Fiktionsebene kann die erste Fiktionsebene kommentieren oder ergänzen. Sie kann auch das Theater an sich thematisieren oder allgemein die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit als willkürlich ausweisen.

Der Einsatz von Bildschirmen und Videokameras kann das Live-Erlebnis einer Bühnenaufführung abschwächen. Bei Techniken, die sogenannten Close-circuit-Installationen der plastischen Kunst ähneln, zeichnet z. B. eine Kamera die Handlung auf der Bühne auf und zeigt sie geringfügig zeitversetzt auf einem Monitor. Bühnenfiktion und mediatisierte Bühnenfiktion werden hier nebeneinandergestellt.

Musiktheater

Oper und zarzuela: Sehr beliebt – und von europäischem Charakter – sind in vielen Ländern Lateinamerikas die Oper und die spezifisch spanische Form des Musiktheaters, die *zarzuela*. In dieser wechseln, der Operette vergleichbar, Gesang und Sprechpartien einander ab. Dabei kann die *zarzuela* Volkslieder und Schlager enthalten. Anfang des 18. Jh.s wird im Vizekönigreich Peru die erste in Lateinamerika komponierte Oper aufgeführt, die auf einem Libretto Calderón de la Barcas beruht: Tomás de Torrejón y Velascos *La púrpura de la rosa*. Wenig später kommen auch an anderen Orten Lateinamerikas erste Opern zur Aufführung. Einheimische Stoffe – wie der Kampf zwischen Europäern und Indigenen – sind im 19. Jh. beliebt. Mit der massiven europäischen Einwanderung steigt die Popularität der Gattung in Argentinien; 1908 wird das Teatro Colón in Buenos Aires eingeweiht. In die Geschichte geht vor allem ein monumentaler Opernbau nach europäischem Vorbild im brasilianischen Manaus ein: Eindrucksvoll symbolisiert er die europäische Präsenz mitten im Amazonas-Urwald (Teatro Amazonas, Einweihung 1896).

Theatralität: In der gegenwärtigen Theaterwissenschaft wird Theatralität nicht nur in gesellschaftlichen Institutionen, sondern allgemeiner als kulturwissenschaftliche Grundkategorie betrachtet und auch in sozialen Praktiken untersucht (vgl. Fischer-Lichte 2001; Warstat et al. 2017).

2.4 | Lyrik – Gedicht und Lied

Unterscheidungskriterien: Der besondere Stellenwert von Wortmaterial und Rhythmus begründet die – nicht sehr trennscharfe – Abgrenzung der Lyrik von den anderen Großgattungen. Lyrik zeichnet eine Sprachverwendung aus, die sich formalen (metrischen, rhythmischen oder klanglichen) Restriktionen unterwirft (Jahraus 2008, 149). Formal und thematisch ist Lyrik jedoch nicht eindeutig von Roman oder Drama abgrenzbar. In der Regel sind lyrische Texte jedoch kürzer als Texte anderer Gattungen, so dass Mahler/Weich zu dem Urteil gelangen: »Lyrik ist nicht allgemein definierbar. Der Begriff steht als Sammelbezeichnung für in der Regel rhetorisierte und vom normalen Sprachgebrauch abweichende kürzere Kleingattungen« (2003, 655; vgl. auch Burdorf 2015, 7 f.). Die folgenden Ausführungen gelten für Analysen von Gedicht- und Liedtexten, bei letzteren kommt die Melodie noch als zusätzliche Bedeutungsebene hinzu.

Schwierigkeit
einer Definition

Lyrik (*la poesía lírica*) bezeichnet ursprünglich zur Begleitung einer Lyra (Leier) vorgetragene Texte (Gedicht, *poema*). Lyrik steht entsprechend der Musik sehr nahe: Rhythmus und Wortklang haben einen besonderen Stellenwert und sind nicht auf eindeutige Aussagen kognitiver Art reduzierbar.

Im Allgemeinen versteht man unter ›Lyrik‹ Dichtung in Versform. Die Texte sind meist kurz, weisen einen stark verdichteten Ausdruck auf und folgen in ihrer traditionellen Form festgelegten Mustern (einen detaillierten Überblick nach Jahrhunderten geordnet gibt Navarro Tomás 1991; vgl. auch Wetzel 2016, Burdorf 2015, 25–57).

Zum Begriff

In der Dichtung sind Zeilen- und (sofern Verse vorhanden sind) auch Versende(n) festgelegt und dürfen nicht verschoben werden, ohne dass der Text grundlegend verändert wird. Viele Wörter werden im Hinblick auf Klang oder Rhythmus ausgewählt. Der formalen Beschreibung lyrischer Texte kommt daher besondere Bedeutung zu.

Gebundene Rede: Ein wichtiges Charakteristikum vieler lyrischer Texte ist die gebundene Rede (*oratio vincta* bei Quintilian), also durch Regeln – z. B. metrische Regeln – gekennzeichnete Sprache, die Rhythmus (Vers) und Klang (Reim) festlegen und oft erheblich von der Alltagssprache abweichen. Gegensatz ist die ungebundene Rede, also Prosa (von lat. *pro(ver)sa oratio*: ›nach vorne gerichtete, geradeaus laufende Rede‹). Gebundene Rede kann nicht mit lyrischen Texten an sich gleichgesetzt werden: Gereimte Sprache gibt es auch in narrativen (z. B. im Epos) oder in dramatischen Texten (z. B. in der Verskomödie). Umgekehrt gibt es auch Prosagedichte.

Verdichtung: Die relative Kürze lyrischer Texte bedingt oft eine Intensität des Ausdrucks und eine unklare Sprechsituation (vgl. Mahler/Weich 2003, 656). Verdichtete Kommunikation liegt vor, wenn lyrische Texte die Mehrdeutigkeit der Sprache nutzen oder ungewohnte Metaphern wählen

und damit mehrere Bedeutungen in einem komprimierten Ausdruck enthalten. Während Epik und Dramatik größtenteils kognitiv verarbeitet werden, haftet der Lyrik der Ruf an, sie müsse vorwiegend affektiv, emotional, in einer Art ›Mitschwingen‹ erfasst werden. Zudem gilt der Inhalt als subjektiver, persönlicher und ›erlebnishafter‹ als in den anderen Gattungen (man spricht z. B. vom Welterleben eines ›lyrischen Ich‹). Doch ist Lyrik allgemein nicht gleichbedeutend mit Ausdrucks- und Erlebnisdichtung, die nur eine mögliche, vor allem in der Romantik vorherrschende Ausprägung darstellt.

Formen und Themen

Themen: Lyrische Texte sind jedoch nicht auf Stimmungen und subjektive Erlebnisse beschränkt. Grundsätzlich kann jedes Thema als lyrischer Text behandelt werden, doch gibt es gattungs- und epochenspezifische Vorlieben. So war etwa das Sonett lange Zeit mit dem Thema ›Liebe‹ verbunden (in Anlehnung an die italienische Liebesdichtung aus dem 14. Jh.), die Ode mit Lobgesang und Siegespreis (zurückgehend auf den griechischen Dichter Pindar, ca. 522–445 v. Chr.), die Elegie mit Klage und Trauer.

Struktur: Lyrik gilt als unmittelbarster literarischer Ausdruck, der einen Sprecher (›lyrisches Ich‹, nicht gleichzusetzen mit dem Autor) direkt zu Wort kommen lässt und dabei den Kontext nicht näher bestimmt. Dennoch gibt es auch Gedichte mit Erzähl-, Dialog- und Argumentationsstruktur sowie nicht mehr allein an Sprache und Klang orientierte Bildgedichte (zu Bildgedichten in der Romanistik vgl. Wetzel 2016, 30–42). Anhand der Sprechsituation können lyrische Texte eingeteilt werden in solche, die vorwiegend narrativ sind, solche, die einen dramatischen Aufbau aufweisen, solche, die monologisch dem Ausdruck oder dem Appell dienen, und solche, die einen Sachverhalt beschreiben (vgl. Mahler/Weich 2003, 656).

Metrische Grundlagen

Zum Begriff

Die **Metrik** (von griech. *metron*: ›Maß‹) ist die »Lehre von den Regeln der rhythmischen Gliederung der gebundenen Sprache« (Wilpert 2001, 516), also die systematische Lehre von Vers und Strophe, von Rhythmus und Klang, und noch allgemeiner: von der Dichtkunst.

Der spanische Vers gehört (wie der portugiesische Vers) zum romanischen Verssystem und beruht auf der Zahl der Silben (syllabierender Versbau) und nicht – wie im germanischen Vers – auf der Folge von betonter und unbetonter Silbe. Der Wortakzent bleibt im Spanischen gewöhnlich bestehen. Traditionell gebaute Verse erzeugen einen regelmäßigen Rhythmus. Im Spanischen sind der Versausgang sowie – bei Langversen, die in zwei Halbverse zerfallen – die obligatorische Zäsur im Versinneren von besonderem Interesse. Denn nicht immer entspricht die Anzahl der metrischen Silben auch der Anzahl der grammatikalischen Silben.

Der **Vers** (*el verso*) ist die rhythmische (und oft auch gedankliche) Grundeinheit eines traditionellen Gedichtes (von lat. *versus*: »Umwendung des Pfluges, der eine Furche zieht«), die meist durch eine Pause am Ende markiert wird. Diese »Ordnungseinheit innerhalb des Gedichtes [verlangt] nach korrespondierender, regelmäßiger Wiederholung mit gleichen charakterist[ischen] Merkmalen« (Wilpert 2001, 877). Eine **Strophe** (*la estrofa, la copla*) ist eine Gruppierung mehrerer Verse, die durch die Anzahl und Art der Verse sowie die Anzahl und Anordnung der Reime, oftmals auch durch syntaktische (und inhaltliche) Einheit bestimmt wird. Strophische Dichtung fasst also mehrere Verse in einer gegliederten Einheit zusammen, wobei die Zahl der Strophen variieren kann. Unstrophische Gedichte weisen keine regelmäßige Gliederung der Verse auf.

Zum Begriff

Silbenzählung: Besonderheiten der spanischen Silbenzählung sollen an drei Texten veranschaulicht werden.

Sor Juana Inés de la Cruz: *Romances filosóficos y amorosos* (17. Jh.)

Beispiel 1: Romance

Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario:

Sor Juana Inés
de la Cruz: »Ro-
mance« (Beginn);
Cruz 1951, 5

que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

5

Rubén Darío: *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros Poemas* (1905)

Beispiel 2: Sonett

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el Otoño, y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Rubén Darío:
»Soneto autumnal
al Marqués de
Bradomín«; Darío
1967, 680

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

5

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

10

la reciente impresión de tus triunfos... Prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas.

Beispiel 3: Sonatina

Rubén Darío: *Prosas profanas y otros poemas* (1896/1901)

Rubén Darío:
»Sonatina«, erste
Strophe; Darío
1967, 556

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonora,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

5

Wortausgänge

Silbenzählung: Im Spanischen geht man von einer normalen (nämlich am häufigsten anzutreffenden) Akzentstellung auf der vorletzten Silbe aus, dem *verso llano*. Dieser bildet die Grundlage für die rhythmische Silbenzählung. Wörter, die auf der drittletzten oder auf der letzten Silbe betont werden, werden rhythmisch angeglichen und als zweisilbig gezählt.

- **verso llano:** Wörter mit einer Betonung auf der vorletzten Silbe (paroxytonaler Ausgang)
 - metrisch zweisilbig: »rato« (Beispiel 1, v. 2)
 - metrisch dreisilbig: »saludo« (Beispiel 2, v. 1); »princesa« (Beispiel 3, v. 1)
- **verso esdrújulo:** Wörter mit einer Betonung auf der drittletzten Silbe (proparoxytonaler Ausgang)
 - metrisch zweisilbig (trotz drei gesprochenen Silben): »pálida« (Beispiel 3, v. 4)
 - metrisch dreisilbig (trotz vier gesprochenen Silben): »exégesis« (Beispiel 2, v. 8)
- **verso agudo:** Wörter mit einer Betonung auf der letzten Silbe (oxytonaler Ausgang)
 - metrisch zweisilbig (trotz einer einzigen gesprochenen Silbe): »flor« (Beispiel 3, v. 6)
 - metrisch dreisilbig (trotz zwei gesprochenen Silben): »feliz« (Beispiel 1, v. 1)

Besonderheiten der Silbenzählung

Aufeinandertreffende Vokale innerhalb eines Wortes oder zweier aufeinanderfolgender Wörter eines Verses können unterschiedlich gezählt werden, als zwei oder als eine Silbe (zu Möglichkeiten der Vokalzusammenstöße vgl. Pomino/Zepp 2004, 288–291):

- **Synalöphe** (*la sinalefa*; ›Verschleifung‹): Zwei benachbarte Vokale unterschiedlicher Wörter (also nicht im Wortinnern) bilden zusammen eine lautliche Einheit, eine einzige rhythmische Silbe (meist bei zwei gleichen Vokalen oder bei zwei unbetonten Vokalen wie im Beispielvers). Satzzeichen oder ein h verhindern die Synalöphe nicht, wohl aber eine Zäsur.

- Verschleifung zwischen »princesa« und »está« in »La princesa_está triste« (Beispiel 3, v. 1)
- keine Verschleifung zwischen »pensativo« und »ante« in »Me quedé pensativo // ante un mármol desnudo« (Beispiel 2, v. 5)
- **Hiat** (*el hiato*): Zwei Vokale unterschiedlicher Wörter (also nicht im Wortinnern) werden getrennt gesprochen (meist bei intervokalischem i oder u, vor dem Hauptakzent des Verses oder wenn auf einen unbetonten ein betonter Vokal folgt).
 - Die Vokale o und e der Wörter »lo« und »eres« stoßen aufeinander, werden aber getrennt gesprochen in »Marqués (como el Divino lo eres), te saludo« (Beispiel 2, v. 1)
- **Synärese** (*la sinéresis*): Zwei Vokale innerhalb eines Wortes bilden zusammen eine lautliche Einheit.
 - Die Vokale i und o im Wort »impresión« werden zu einer einzigen Silbe zusammengefasst in »la reciente impresión de tus triunfos... Prescindo« (Beispiel 2, v. 12)
- **Diärese** (*la diéresis*): Zwei Vokale innerhalb eines Wortes werden getrennt gesprochen; das Wort wird dadurch betont.
 - Die Vokale i und a werden getrennt gesprochen in »insaciable«, so dass ein fünfsilbiges Wort entsteht in »con sed insaciable« (Fray Luis; Beispiel aus Quilis 1982, 43).

Pausen: Traditionell finden sich Pausen in der Mitte (*pausa interna*) und am Ende eines Verses (*pausa versal*) sowie am Ende einer Strophe (*pausa estrófica*).

Als **Zäsur** (*la cesura*) bezeichnet man traditionell eine Sprechpause in Versen ab 12 Silben (sog. *versos compuestos*; vgl. Quilis 1982, 63, 72), also einen deutlichen rhythmischen Einschnitt, der oft auch einen syntaktischen Einschnitt markiert (oft dargestellt durch //). Man unterscheidet zwischen festen und beweglichen Zäsuren. Es gibt einige typische Stellen für Zäsuren (»feste Zäsuren«) wie z. B. im Alexandriner (*el alejandrino*, Vierzehnsilber) genau in der Mitte bzw. im traditionellen Elfsilber nach der 5. Silbe oder nach der 7. Silbe. So entstehen zwei Halbverse (*hemistiquios*), die nicht durch Elision oder Synalöphe miteinander verschmolzen werden dürfen. Ein Beispiel für einen Alexandriner (mit Zäsur in der Mitte) ist der Vers »La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?« (Beispiel 3, v. 1).

Beispiele für Silbenzählung und Zäsuren:

- Der folgende Vers hat 15 Silben, aber nur 14 metrische Silben, denn er enthält eine Synalöphe (zwischen »princesa« und »está«): »La princesa_está triste... // ¿Qué tendrá la princesa?« (7 // 7 metrische Silben) (Beispiel 3, v. 1).
- Der folgende Vers hat 7 Silben, metrisch zählen jedoch 8, weil »feliz« ein *verso agudo* ist, der metrisch als zweisilbig gilt: »Finjamos que soy feliz« (Beispiel 1, v. 1).
- Der folgende Vers hat 18 Silben, aber nur 14 metrische Silben, denn es liegen drei Synalöphen vor (zwischen »pensé« und »en«, »toda« und »exégesis« bzw. »caso« und »eludo«) sowie eine Zäsur genau in der Mitte des Verses (markiert durch //), so dass das letzte Wort vor der Zäsur wie ein *verso esdrújulo* behandelt wird und »exégesis« metrisch

Stellenwert der
Zäsur im Vers

Beispiele

nur als zweisilbig gezählt wird: »pensé_en ti. Toda_exégesis // en este caso_eludo« (Beispiel 2, v. 8).

Zum Begriff

Reim und Assonanz beruhen auf phonetischem Gleichklang.

Als **Vollreim** (*rima consonante, consonancia*) bezeichnet man den Gleichklang zweier Wortschlüsse im Haupttonvokal und in allen darauffolgenden Vokalen und Konsonanten: »saludo« – »mudo« (Beispiel 2, v. 1 und v. 4).

Unter **Assonanz** (*rima asonante, asonancia*) versteht man den Gleichklang zweier Wörter nur im Haupttonvokal und den eventuell folgenden Vokalen, also nur den vokalischen Reim: »daños« – »desdichado« (Beispiel 1, v. 6 und v. 8).

Ein **Binnenreim** (*rima interna*) entsteht im Versinnern, z. B. wenn sich das Wort vor der Binnenzäsur und das Wort am Ende des Verses reimen: »En la fresca flor el verso sutil; / el triunfo de Amor en el mes de abril: / Amor, verso y flor, la niña gentil« (Rubén Darío: »El verso sutil que pasa o se posa«).

Reimklassen: Man unterscheidet zwischen verschiedenen Reimen, je nachdem wo sich der Haupttonvokal befindet, ob das Wort also an letzter, vorletzter oder drittletzter Stelle betont wird:

- **rima llana** (*rima paroxítona*): »princesa« – »fresa« (Beispiel 3, v. 1 und v. 2)
- **rima esdrújula** (*rima proparoxítona*): »válido« – »cálido«
- **rima aguda** (*rima oxítona*): »color« – »flor« (Beispiel 3, v. 3 und v. 6)

Je nach phonetischer Übereinstimmung wird unterschieden zwischen:

- **rima perfecta consonante:** die genaue phonetische (nicht graphische) Übereinstimmung aller Laute des Reims (nach dem Hauptton): »saludo« – »mudo« (Beispiel 2, v. 1 und v. 4). Eine Sonderform ist die zusätzliche Übereinstimmung mehrerer Laute vor dem Hauptton: »gentileza« – »sutileza«.
- **rima imperfecta consonante:** ein Reim zwischen den Diphthongen ie, ei, ue, eu und dem reinen Vokal e: »doliente« – »gente« (Beispiel 2, v. 2 und v. 3).

Reimarten: Kleinbuchstaben werden bei Versen bis zu acht Silben (*versos de arte menor*), Großbuchstaben bei Versen ab neun Silben benutzt (*versos de arte mayor*). Reimlose Verse nennt man *versos sueltos* (Blankverse). Verse ohne feste Silbenanzahl (*versos libres*) herrschen in der Lyrik seit Ende des 19. Jh.s vor.

Das Reimschema (*la disposición de la rima*) ordnet jedem Reim einen Buchstaben zu und macht somit das rhythmische Muster eines Gedichtes erkennbar. Die wichtigsten Reimanordnungen sind:

- **rima continua** (fortgesetzter Reim): aaaa... bzw. AAAA...
- **rima pareada** (Paarreim): aabbcc... bzw. AABBC...
- **rima cruzada** (Kreuzreim): abab cdcd... bzw. ABAB CDCD...

- **rima abrazada** (umarmender/umschlingender Reim): abba cddc... bzw. ABBA CDDC...

Der Rhythmus (*el ritmo*) wird im Spanischen bestimmt durch zwei Akzente: Wortakzent und Versakzent (rhythmischer Akzent). Der Vers hat mindestens zwei rhythmische Akzente: einen festen Akzent am Versende und einen oder mehrere bewegliche Akzente im Versinnern. Zwischen dem ersten und dem letzten Akzent liegt die rhythmische Periode; die Silbe(n) vor ihr heißt/heißen Anakrusis (Auftakt vor der ersten Hebung), die nach ihr *enlace* (Versausgang). In Anlehnung an die Terminologie der klassischen Metrik und ihre Intensitätsakzente heißen rhythmische Einheiten innerhalb der rhythmischen Periode (*cláusulas rítmicas*):

- Jambus (*el yambo*) (oó)
- Trochäus (*el troqueo*) (óo)
- Daktylus (*el dáctilo*) (óoo)
- Anapäst (*el anapesto*) (ooó)

Die Bestimmung dieser Versfüße ist wie auch die des beweglichen Akzentes nicht eindeutig und damit oft nicht argumentativ belegbar. Es gibt aber auch klare Beispiele, wie z. B. einige Verse aus Rubén Daríos »Sonatina« (Beispiel 3, v. 1): »La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?«, darstellbar als (oo) / óoo / (óo) // (oo) / óoo / (óo) d. h. (Anakrusis) / Daktylus / *enlace* // (Anakrusis) / Daktylus / *enlace*.

Vers und Syntax: Im Normalfall besteht Kongruenz von Versstruktur und Syntax, d. h. ein Vers bildet eine selbständige syntaktische Einheit, einen Teilsatz oder einen ganzen Satz. Es gibt aber auch Abweichungen:

- **Enjambement** (*encabalgamiento*): Die syntaktische Einheit kann über den Vers hinausgehen. Ist die Kongruenz zwischen Vers und Satz nicht gegeben, so stört die hörbare Abweichung des Satzes von der Versstruktur den gleichmäßigen Rhythmus des Gedichts. Dies ruft den Eindruck von Unruhe hervor, wie in folgendem Beispiel: »la reciente impresión de tus triunfos ... Prescindo / de más detalles para explicarte por eso / cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas.« (Beispiel 2, v. 12–14).
- Als **encabalgamiento abrupto** bezeichnet man ein Enjambement, das den Folgevers in zwei Teile zerfallen lässt. Umfasst eine metrische Einheit nur drei Silben oder weniger, spricht man von einem (sehr ausdrucksstarken) *braquistiquio*, der im folgenden Vers mit »mármol« vorliegt »Versalles otoñal; una paloma; un lindo / mármol; un vulgo errante, municipal y espeso« (Beispiel 2; vgl. Quilis 1982, 82 f.).
- **Strophenenjambement** (*encabalgamiento estrófico*): Wenn ein Enjambement von einer Strophe zur nächsten erfolgt, spricht man von Strophenenjambement, wie in folgendem Beispiel: »que pues sólo en la aprehensión / dicen que estriban los daños« (Beispiel 1, v. 5 und v. 6).

Versarten: Gedichte werden traditionell nach ihrer Vers- und Strophenform voneinander unterschieden, d. h. nach der Anzahl der Silben und nach der Zusammensetzung der Strophen. Ein traditionelles Prinzip der Metrik ist die gleichbleibende Anzahl der Silben je Vers (*isosilabismo*); mitunter kön-

Rhythmische
Gliederung

Inhaltliche
Gliederung
der Verse

nen Verse mit nur halber Länge eingeschoben werden (*pie quebrado*). Im Spanischen unterscheidet man folgende Verse mit fester Silbenzahl:

- **Zweissilber** (*el bisílabo*)
Beispiel: »Bella« (Pablo Neruda: »Bella«)
- **Dreissilber** (*el trisílabo*)
Beispiel: »¡qué va!« (Nicolás Guillén: »Búcate Plata«; zwei Silben, die aber metrisch als drei Silben zählen)
- **Viersilber** (*el tetrasílabo*)
Beispiel: »Alegría« (Pablo Neruda: »Oda a la alegría«)
- **Fünfsilber** (*el pentasílabo*)
Beispiel: »Búcate plata« (Nicolás Guillén: »Búcate Plata«)
- **Sechssilber** (*el hexasílabo*)
Beispiel: »Yo, triste; tú triste...« (Rubén Darío: »Mía«)
- **Siebensilber** (*el heptasílabo*)
Beispiel: »la tenebrosa guerra« (Sor Juana Inés de la Cruz: »Primero sueño«)
- **Achtsilber** (*el octosílabo*), im Spanischen sehr beliebter Romanzenvers
Beispiel: »Finjamos que soy feliz« (Sor Juana Inés de la Cruz, Beispiel 1, v. 1; sieben Silben, die aber metrisch als acht Silben zählen)
- **Neunsilber** (*el enecasílabo*)
Beispiel: »eternos indocumentados« (Roque Dalton: »Poema de amor«)
- **Zehnsilber** (*el decasílabo*)
Beispiel: »El olímpico cisne de nieve« (Rubén Darío: »Blasón«)
- **Elfsilber** (*el endecasílabo*), traditionell mit Zäsur nach der 5. oder 7. Silbe
Beispiel: »Horas de pesadumbre y de tristeza« (Rubén Darío: »Un soneto a Cervantes«; mit Synalöphe zwischen »pesadumbre« und »y«)
- **Zwölfsilber** (*el dodecasílabo*)
Beispiel: »mas no por eso tenemos menos fuerza« (Vicente Huidobro: »Arte poética«)
- **Vierzehnsilber** (*el tetradecasílabo/alejandrino*), traditionell mit Zäsur nach der 7. Silbe
»Me gustas cuando callas porque estás como ausente« (Pablo Neruda: »Poema 15« aus *Veinte poemas de amor*; mit Synalöphen zwischen »porque« und »estás« sowie »como« und »ausente«)

Die häufigsten Versarten sind Acht-, Zehn- und Vierzehnsilber. Der Achtsilber gilt als der bedeutendste und häufigste spanische Vers. Als Kurzverse (*versos de arte menor*) gelten Verse mit bis zu acht Silben, als Langverse (*versos de arte mayor*) Verse ab neun Silben. Langverse gelten als schwieriger und ausgefeilter und werden daher seltener in volkstümlicher Dichtung verwendet.

Zur Vertiefung

Unterschiede in der Metrik der romanischen Sprachen

Im Portugiesischen werden die Silben eines Gedichts wie in der französischen Metrik nur bis zur letzten betonten Silbe im Vers gezählt (und nicht mehr weiter nach *rima aguda*, *llana* oder *esdrújula* unterschieden). Im Spanischen umfasst der Alexandriner 14, im Französischen 12 und im Portugiesischen 10 Silben.

Strophenformen: Strophen werden nach Anzahl der Verse unterschieden. Die wichtigsten spanischen Strophenformen sind (zu folgenden Erläuterungen vgl. auch Quilis 1982, 91–113):

■ **Zweizeiler:**

- **el pareado:** einfachste Form der Strophe mit zwei reimenden Versen, die unterschiedlich lang sein können; oft in Sprichwörtern und Maximen

■ **Dreizeiler:**

- **el terceto:** drei *versos de arte mayor* mit dem Reimschema ABA; vor allem in didaktischer Dichtung
- **el terceto enlazado (encadenado, dantesco):** drei Verse (in der Regel Elfsilber), die mit drei weiteren Elfsilbern über Reime verbunden sind, z. B. über das Reimschema ABA-BCB-CDC...

■ **Vierzeiler:**

- **la redondilla:** vier achtsilbige Verse, meist mit umarmendem (Voll-) Reim mit dem Reimschema abba
- **la seguidilla:** vier Verse abwechselnd mit sieben bzw. fünf Silben, von denen nur der zweite und der vierte durch Assonanz reimen
- **la cuaderna vía:** spanischer Alexandriner mit vier vierzehnsilbigen Versen pro Strophe mit dem Reimschema aaaa

■ **Fünfzeiler:**

- **la quintilla:** fünf achtsilbige Verse mit dem Reimschema ababa, abbab, abaab oder aabba
- **el quinteto:** Fünfzeiler aus Langversen (meist Elfsilber)

■ **Sechseiler:**

- **la sextilla:** sechs *versos de arte menor*, meist achtsilbige Verse mit verschiedenen Reimkompositionen
- **la sextina:** sechs *versos de arte mayor*, meist elfsilbige Verse

■ **Achtzeiler:**

- **la octava real:** acht Elfsilber mit dem Reimschema ABABABCC, weit verbreitet im Barock und für gehobene narrative Gedichte reserviert
- **la copla de arte mayor:** Achtzeiler aus *versos de arte mayor* mit dem Reimschema ABBA ACCA oder ABAB BCCB
- **la copla de arte menor:** Variante der *copla de arte mayor* aus Achtsilbern

■ **Zehnzeiler:**

- **la copla real:** Zehnzeiler aus *versos de arte menor*, meist Achtsilbern, mit zwei fünfzeiligen Halbstrophen (*quintillas*)
- **la décima (espinela):** zehn achtsilbige Verse mit dem Reimschema abbaaccddc; für Lateinamerika sehr wichtige Strophenform, besonders in der *poesía popular y rural* (z. B. in den argentinischen *payadas* oder bei der Chilenin Violeta Parra, die ihre Autobiographie in *décimas* abfasst).

Gedichte fester Form sind nach einem festgelegten Schema gebaut. Folgende typische Gedichtformen gibt es in der spanischen bzw. portugiesischen Lyrik:

- **Das Sonett** (*el soneto*) besteht in seiner klassischen Version aus 14

Versen: zwei elf Silben umfassenden Quartetten (*cuartetos* mit dem Reimschema abba) und zwei elfsilbigen Terzetten (*tercetos*, mit Variationsmöglichkeiten in der Anordnung der Reime c und d). Die in ganz Europa erfolgreiche Gedichtform entsteht im 13. Jh. in Italien, ihr klassischer Vertreter ist Petrarca (1304–1374).

- **Der villancico** (volkstümliche Fest-, Tanz-, Kirch- und Weihnachtslieder) besteht meist aus *hexasílabos* oder *octosílabos* und beginnt mit einer *cabeza* mit einem zwei- bis vierzeiligen Refrain (*el estribillo*), der in den folgenden Strophen wieder aufgenommen wird; es folgen mehrere sechs- oder siebenversige Strophen (*el pie*), deren letzte Verse sich ganz oder teilweise auf den Refrain reimen.
- **Die sextina** besteht aus sechs sechsversigen Strophen und einer drei-versigen (*contera* genannten) Abschlussstrophe, insgesamt also 39 Strophen in *versos de arte mayor*, zumeist Elfsilber mit Reimwiederholungen, die sich durch alle Strophen ziehen (vgl. Pomino/Zepp 2004, 298).

Unstrophische Gedichtformen: Reim und Strophe sind nicht unerlässlich für die lyrische Dichtung. Unstrophische Gedichtformen sind vor allem in der Gegenwart häufig zu finden. Die wichtigsten traditionellen Formen sind:

- **Die Romanze** (*el romance*) ist eine lyrisch-epische Versdichtung, die eine nicht festgelegte Menge aus Versen zu je acht Silben (Sechzehn-silber mit Mittelzäsur) aneinanderreicht; jeder Vers mit gerader Zahl reimt assonant, die Verse mit ungerader Zahl reimen nicht. Das Reimschema ist folglich abcbdbefb... Diese repräsentative spanische Gedichtform wird traditionell gerne für erzählende Dichtung verwendet und gilt als volkstümlich. »Ab dem 15. Jahrhundert dient der Begriff auch zur Kennzeichnung der spanischen Variante der Ballade« (Pomino/Zepp 2004, 302).
- **Die silva** ist eine metrische unstrophische Folge von nicht festgelegter Länge aus beliebig aufeinander folgenden Sieben- und Elfsilbern, die sich reimen oder Assonanzen aufweisen; auch reimlose Verse sind erlaubt. Eine Variante bildet die *silva octosílaba*, die aus reinen Achtsilbern oder aus einer Kombination von Acht- und Viersilbern besteht.

Im 20. Jh. wird die Silbenzählung beweglicher, schließlich wird der traditionelle Versbau ganz aufgegeben. Reihen beliebiger Länge ersetzen Verse und heben den Reimzwang auf, wie folgendes Beispiel zeigt:

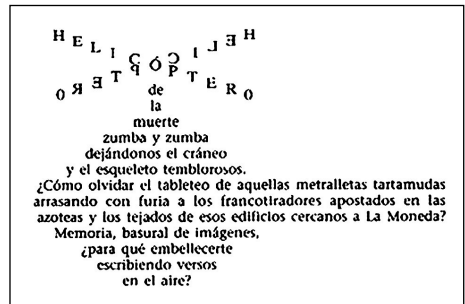
Vicente Huidobro: Que el verso sea como una llave
 »Arte poética« in que abra mil puertas.
 El Espejo de Agua; Una hoja cae; algo pasa volando;
 Huidobro 1976, cuanto miren los ojos creado sea,
 219 y el alma del oyente quede temblando.

Huidobros Gedicht fordert die Freiheit des Dichters. Sein Gedicht inszeniert diese Freiheit, indem es unterschiedliche Verse und Strophenlängen aufweist und auf Reime und Assonanzen weitgehend verzichtet.

Viele Gegenwartsgedichte haben keine feste Vers- und Strophenform mehr und brechen gängige Reimschemata auf. Die Textanalyse geht in diesen Fällen von Klängen, Rhythmen oder komplexen Wort-Bild-Arrangements aus, wie »Helicóptero de la muerte« von Eduardo Llanos Melussa. In diesem Bildgedicht sind die Buchstaben so angeordnet, dass sie einen Hubschrauber bilden, visualisieren also unmittelbar das Thema des Gedichtes. Es gibt keine feste Verszahl. Der Hubschrauber materialisiert sich regelrecht in den Wörtern und zwingt ihnen seine Form auf.

Form und Inhalt sind bei einem Gedicht enger miteinander verbunden als in anderen Gattungen. Gedichte müssen einer genauen rhetorischen und stilistischen Untersuchung (s. OA 1 Kap. 3) unterzogen werden, da sie sprachlich oft stark von der Umgangssprache abweichen. Die Ausnahme bilden volkstümliche Gedichte, die leicht verständlich sind und einfache Techniken wie Wiederholung, Parallelismus und Refrain nutzen (vgl. Stenzel 2010, 53).

Bildgedichte



Eduardo Llanos Melussa: »Helicóptero de la muerte«
(*Disidencia en la tierra*; 1976–1988)

2.5 | Film und Gattungen der Massenmedien

Der Film

Gattungsspezifika: Der Film ist eine eigenständige dramatische Textform, deren Analyse auf dramentheoretische und narratologische Kategorien zurückgreifen kann, darüber hinaus aber auch eigene medienspezifische Kriterien entwickelt hat. Während das Theater nämlich die sinnliche Umsetzung des Textes auf der Bühne im *hic et nunc* als Spezifikum aufweist, liegt die Besonderheit des Films in der Arbeit mit Einstellung, Schnitt und Montage. Durch sie erhält der Film eine außerordentliche Freiheit in seiner Erzählung, die ihn in die Nähe der narrativen Gattungen rückt, von denen er sich wiederum durch seine starke nonverbale (visuelle) Komponente unterscheidet. Ein Drehbuch kann wie ein dramatischer Text untersucht werden, allerdings mit dem Unterschied, dass die filmische Realisierung nicht wie das Drama auf potentiell unendlich viele szenische Umsetzungen, sondern lediglich auf ein fixiertes Resultat angelegt ist. Sinnvoller ist es daher, direkt die filmische Umsetzung zu analysieren. Seit den 1960er Jahren entwickelt sich eine Filmsemiotik, die als kleinste Einheit die Einstellung zum Ausgangspunkt nimmt (empfehlenswert als Einführung: Hickethier 2012). Im Folgenden werden einige zentrale Elemente vorgestellt.

Eine Transkription (Filmprotokoll) ist normalerweise der Ausgangspunkt einer Filmanalyse. Sie unterteilt den Film in größere geschlossene Sinnabschnitte und hält jeweils Detailbeobachtungen in einer Tabelle fest. Neben der Handlung erfasst sie auch verschiedene Sinneskanäle und Perspektiven: Raum, Bildausschnitt, graphische Elemente, akustische

Protokoll

Elemente (Sprache, Musik, Geräusche), Bewegungen oder Schnitte. Die Einstellungen werden durchnummeriert, ihre Länge sekundenggenau festgehalten. Korte unterscheidet zwischen einem »auf den kleinsten filmischen Einheiten beruhende[n]« Einstellungsprotokoll und einem »an einzelnen Handlungselementen orientierte[n] überschaubarere[n]« Sequenzprotokoll (2010, 52) und nennt Instrumente der Visualisierung filmischer Strukturen (ebd., Kap. 3.3). Die Protokolle dienen als Grundlage der Analyse von Aussage und Wirkung des Films. Ein Drehbuch hält hingegen in der Regel nur die Dialoge und grobe Angaben zu akustischen und optischen Elementen fest.

Auf der Ebene der Geschichte unterscheidet man zwischen

- **Plot:** Elemente der Geschichte, die im Film gezeigt bzw. thematisiert werden, und
- **Story:** die Geschichte, wie die Zuschauer sie am Ende (re)konstruieren.

Elemente der Einstellung

Einstellung: Die kleinste filmische Einheit ist die Einstellung (*el plano*), ein kontinuierlich belichteter Teil Film, der durch Schnitte begrenzt ist. Eine lange Einstellung als ganze Handlungseinheit nennt man Plansequenz. Die Wirkung einer Einstellung kann unter verschiedenen Gesichtspunkten beschrieben werden (vgl. ausführlich Hickethier 2012):

1. Setting: Drehort (realer Schauplatz oder Kulissen, Kostüme, Make-up, Requisiten); neben real gefilmten Szenen müssen auch virtuelle Elemente berücksichtigt werden wie computergenerierte Bilder oder Computeranimationen.

2. Einstellungsgröße der Kamera (*shots*):

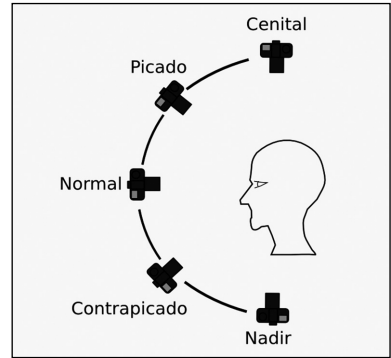
- Weit (*extreme long shot; plano panorámico general*): Panoramablick, Figuren sind nur kleine Flecken; Ermöglichung eines Gesamtüberblicks
- Totale (*long shot; plano general*): Überblick über den gesamten Ort des Geschehens, Figuren deutlich erkennbar; Bestimmung eines Handlungsraums
- Halbtotale (*plano general corto*): Figuren in voller Größe und Teile der Umgebung; besondere Eignung für die Darstellung körperbetonter Aktionen
- Amerikanisch (*plano americano; plano medio largo; plano de ¾*): Figur bis unterhalb der Hüfte und unmittelbare Umgebung erkennbar; benannt nach der Gattung Western, in der diese Einstellung sehr beliebt ist
- Halbnah (*medium shot; plano medio*): Figur bis zu den Hüften erkennbar
- Nah (*medium close up; plano medio corto*): Figur bis Mitte des Oberkörpers erkennbar; Betonung von Mimik und Gestik
- Groß (*close up; primer plano*): Konzentration auf den Kopf der Figur, Betonung der Mimik
- Detail (*choker close up; plano detalle*): Ausschnitt z. B. des Kopfes oder von Gegenständen.



Drei Detailaufnahmen der Protagonisten von *Amores perros* auf dem Filmplakat (2000; Regie: Alejandro González Iñárritu)

3. Einstellungsperspektive (*camera angle; el ángulo de cámara*), die wechselnde Blicke auf das Geschehen aus horizontaler oder vertikaler Ebene ermöglicht:

- Normalsicht (*eye-level angle; ángulo normal*): Kamera auf Augenhöhe
- Übersicht/Aufsicht (*high angle, ángulo picado*): Kamera höher als die Augen der Figur (extrem: Vogelperspektive, *ángulo cenital*)
- Untersicht (*low camera; ángulo contrapicado*): Kameraperspektive niedriger als Augen der Figur (extrem: Froschperspektive, *ángulo nadir*)
- Sicht einer Figur: *point-of-view shot (plano subjetivo)*; Intensivierung der Wahrnehmung und emotionale Hervorhebung von Teilen der erzählten Geschichte.



Kamera-einstellungen

4. Bewegung der Kamera (*camera movement*):

- Schwenk (*panning; el barrido/el paneo*): horizontale oder vertikale Drehung der Kamera um die eigene Achse
- Kamerafahrt (*travelling; travelín*): Bewegung durch den Raum z. B. auf einem Kamerawagen (der das Verwackeln verhindert); vertikale bzw. horizontale Kamerabewegung (*dolly* bzw. *track*)
- subjektive Kamera: Handkamera ohne Stativ, oft auf der Schulter platziert, was Verwackeln und Verzerrungen mit sich bringt
- Zoom: Veränderung der Brennweite am Kameraobjektiv ohne Veränderung des Standortes der Kamera, so dass Objekte größer (*zoom in*) oder kleiner werden (*zoom out*).

5. Bildlaufgeschwindigkeit (*frame rate*): normal, langsam (*slow motion; cámara lenta*), beschleunigt (*fast motion; cámara rápida*), Anhalten (*freeze frame*).

Dramatik in der filmischen Handlung wird vor allem durch den Wechsel von Einstellungen und Beschleunigungen und Verlangsamungen hervorgerufen (vgl. Hickethier 2012, 59 f.).

Unter **Kadrierung** versteht man die Auswahl des Bildausschnitts, der das Abgebildete begrenzt und organisiert (vgl. Hickethier 2012, 49). Die Bildkomposition erfolgt durch Elemente wie Linien, Formen, Flächen, Bewegungen, Licht und Farben (vgl. ebd., 50 f.). Man unterscheidet z. B. Frontal-, Gegen- und Seitenlicht. Der Filmtone umfasst Geräusche, Musik und Sprache. Er kann Teil des Films sein (Bildton), wird dann also auch von den Figuren wahrgenommen, oder nachträglich hinzugefügt werden (Fremdton), wie z. B. eine nur für die Zuschauer bestimmte musikalische Untermalung.

Komposition

Es gibt unterschiedliche Wort-Bild-Verbindungen, die Hickethier (2012, 104–106) in »Potenzierung«, »Modifikation«, »Parallelität« und »Divergenz« unterteilt. So untermalt oder kommentiert Musik das Gezeigte, erzeugt oder verstärkt Emotionen oder schafft Kontraste. Bisweilen trägt die Musik die Erzählung (z. B. die Geigenmusik bei Liebesfilmen oder die Harfen bei Halluzinationen). Die Geräuschquelle kann im Bild sichtbar sein (On-Ton) oder sich außerhalb des Bildes befinden (Off-Ton). Eine

Erzählerstimme, die die Bilder des Films kommentiert, nennt man Voice Over. Die Wirkungen und Bedeutungen der einzelnen Bildelemente folgen nicht nur der natürlichen Wahrnehmung, sondern unterliegen auch kulturellen Konventionen.

Sequenzen

Schnitt und Montage sind die spezifisch filmtechnischen Mittel der Erzählung. Sie eröffnen vielfältige Möglichkeiten, Bilder und Erzählstränge miteinander zu verbinden und so eine filmische Erzählinstanz zu schaffen (vgl. Kanzog 2007). Schnitt und Montage verändern im 20. Jh. menschliche Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten so stark, dass sie auf die Struktur von Erzähl- und Theatertexten zurückwirken und diese verändern.

Schnitte begrenzen eine Einstellung, die mit anderen Einstellungen mittels Montage (*montaje*) verbunden wird. Sie können hart sein (*corte*) oder Einstellungen in einem weichen Übergang miteinander verbinden (durch Auf-, Ab- und Überblenden, *fundido*). Die Montage kann überspielt werden, so dass die Illusion eines kontinuierlichen Geschehensflusses entsteht, oder aber im Gegenteil hervorgehoben sein, so dass die Konstruktivität der filmischen Wahrnehmung ins Bewusstsein gerufen wird. Letzteres geschieht etwa in der vom russischen Theoretiker Sergej Eisenstein (1898–1948) so genannten »Montage der Attraktionen«, in der Elemente der Einstellungen miteinander kollidieren, was dem Zuschauer über eine Schockwirkung zu intellektuellen Einsichten verhilft.

Die wichtigsten Montageformen sind folgende:

- Als **Schuss-Gegenschuss** (*shot-reverse-shot*; *campo-contracampo*) wird die konventionelle Form z. B. eines Gesprächs bezeichnet: Die Figuren werden abwechselnd gezeigt, so dass der Zuschauer wie in einem echten Gespräch immer den, der spricht, anblickt; der Schnitt erscheint unsichtbar.
- Der **Jump cut** entsteht im Gegensatz dazu, wenn zwei Einstellungen in irritierender Weise miteinander verbunden werden, so dass der Schnitt deutlich sichtbar wird.
- Im **Split screen** wird die Leinwand in zwei oder mehr Bereiche geteilt, die gleichzeitig ablaufende Handlungen zeigen.
- Gleichzeitigkeit von zwei oder mehr Handlungen kann auch durch die sogenannte **Parallelmontage** (*montaje paralelo*) suggeriert werden.
- **Die Kontrastmontage** (*montaje por contraste*; *montaje asociativo*) setzt schließlich unterschiedliche Einstellungen übergangslos nebeneinander; bisweilen muss der Zuschauer diese dann über Assoziationen miteinander verbinden (zu Schnitt und Montage vgl. Hickethier 2012, 141–155).

Sequenz: Schnitt und Montage geben dem Film einen charakteristischen Rhythmus und bestimmen sein Tempo (das z. B. hoch ist, wenn die Schnittfrequenz hoch ist). Mehrere Einstellungen bilden zusammen die Sequenz, die nächstgrößere Gliederungseinheit des Films. Auch bei dieser gibt es verschiedene Typen, z. B. autonome Sequenzen im Gegensatz zu Syntagmen (zusammenhängende Sequenzen), deskriptive oder narrative Sequenzen (vgl. Hickethier 2012, 144).

Filmgenres: Der Film untergliedert sich in unterschiedliche Genres, deren Bezeichnungen sich z. T. an epischen und dramatischen Gattungen orientieren (wie das Melodram), z. T. spezifisch für Filme entwickelt wurden (wie der Western). Das Genre »stiftet Bezüge zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition« (Hickethier 2012, 203). Als Autorenfilm (*cine de autor*) bezeichnet man Werke, die der Regisseur bei allen Produktionsschritten (vom Drehbuch bis zu Schnitt und Montage) wesentlich beeinflusst (s. Kap. II.11).

Der Dokumentarfilm

Filmische Darstellungsformen werden in Spielfilm, Dokumentarfilm und Animationsfilm (Zeichentrickfilm) eingeteilt, die auch Mischformen bilden können (vgl. Hickethier 2012, 183–192). Der Anspruch des Dokumentarfilms ist, Ausschnitte der Realität zu präsentieren und damit in erster Linie Informationen zu vermitteln, die allerdings oft mit Appellen verknüpft sind. Dazu stützt er sich auf Dokumente wie (historische) Filmaufnahmen, Fotos und Zeugenbefragungen. Grundelemente der narrativen Struktur wie »Kausalität, Einflüsse und rationale Handlungen« entsprechen dem tatsächlichen Ereignisverlauf (Carroll 1998, 45). Die Kamera wird zum (durchaus auch teilnehmenden) Beobachter.

Modi der Erzählung unterscheidet man wie folgt (nach Nichols 1991, 32–68; vgl. Hohenberger 1998a):

- **Expositorisch** ist ein Dokumentarfilm, wenn er sich mit Kommentaren direkt an den Zuschauer wendet und dessen Interpretation explizit lenkt. »The expository mode emphasizes the impression of objectivity and of well-substantiated judgment« (Nichols 1991, 35).
- **Beobachtend** ist ein Dokumentarfilm, wenn er eine Realitätsabbildung mit weitgehender Nichtintervention seitens des Regisseurs und mit minimalem technischen Aufwand anstrebt und dabei Kommentar und Musik ablehnt, wie z. B. im *cinema direct* (*cine directo*) in den 1960er Jahren. Selektion und Kombination tragen allerdings immer schon zu einer (subjektiven) Perspektive bei (zur Realismusproblematik des Dokumentarfilms vgl. Hohenberger 1998a).
- **Interaktiv** ist der Dokumentarfilm, wenn der Regisseur aktiv eingreift und seine Perspektive deutlich hervortritt.
- **Reflexiv** ist ein Dokumentarfilm, wenn er seine eigene Konstruktivität zeigt und über Möglichkeiten und Grenzen der Realitätsabbildung offen nachdenkt. »As with poetic exposition, the focus of the text slides from the realm of historical reference to the properties of the text itself« (Nichols 1991, 57).

Typen von Dokumentarfilmen

Zur Vertiefung

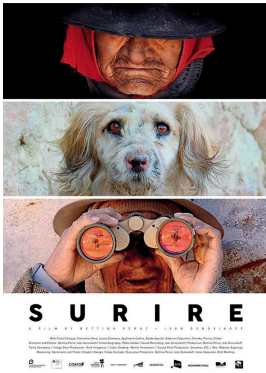
Beispiele für den expositorischen und den beobachtenden Dokumentarfilm



Estadio Nacional
(Chile 2002; Regie:
Carmen Luz Parot)

Die Journalistin und Dokumentarfilmregisseurin Carmen Luz Parot (*1967) stellt ins Zentrum von *Estadio Nacional* (Chile 2002) das Stadion in Santiago de Chile, das zu Beginn von Pinochets Diktatur als Auffang- und Folterlager diente. Sie begeht dazu den Ort mit Zeitzeugen, filmt deren Aussagen und mischt diese mit Fotos und Filmmaterial aus den 1970er Jahren. Kommentare aus dem Off leiten den Zuschauer, Musik dient als emotionale Untermalung des Gezeigten. Der Film bricht das Schweigen über Menschenrechtsverletzungen zur Zeit der Diktatur und dient der Anklage und Aufklärung (expositorischer Dokumentarfilm).

Surire (Regie: Bettina Perut und Ivan Osnovikoff, Chile/Deutschland, 2015) zeigt das Leben alter Menschen aus dem indigenen Volk der Aymara, die in der Nähe eines Salzbergwerks an der Grenze zwischen Bolivien und Chile leben. Lange Einstellungen, viele Aufnahmen in der Totale und das Fehlen einer Geschichte lassen den Zuschauer am Alltag der wenigen noch verbliebenen Einwohner eines Dorfes teilhaben. Kommentare und Filmmusik fehlen durchgängig (beobachtender Dokumentarfilm).



Surire (Chile/
Deutschland 2015;
Regie: Bettina Perut/
Ivan Osnovikoff)

Unterscheidung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm: Viele narrative Techniken (wie Rückblenden oder Parallelmontagen) haben Spiel- und Dokumentarfilm gemeinsam; eine Unterscheidung ist anhand einer Strukturanalyse allein nicht möglich (wie auch bei vielen anderen narrativen Texten; vgl. faktuales vs. fiktionales Erzählen, OA 1 Kap. 2.2). Vielmehr trennen der spezifische Wirklichkeitsbezug und die gesellschaftliche Funktion beide Filmtypen voneinander. Während das primäre Ziel des Dokumentarfilms die Bildung und Belehrung des Zuschauers über reale Geschehnisse ist, will der Spielfilm in erster Linie unterhalten oder ein ästhetisches Kunstwerk sein. Hohenberger (1998a, 20 f.) nennt vier Ebenen, auf denen sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm unterscheidet:

- **Institutionelle Ebene:** Der Dokumentarfilm hat eine eigene »Ökonomie« (ebd., 20); seine Produktion verursacht geringere Kosten, er nutzt eigene Vertriebswege und richtet sich an einen begrenzten Sektor des Publikums, z. B. in Bildungseinrichtungen.
- **Soziale Ebene:** Er erhebt den Anspruch auf Aufklärung und Wissen über Realität.
- **Ebene des Produktes:** Sein Material ist nichtfiktional, so dass er »abhängig von den Ereignisverläufen der Wirklichkeit« (ebd., 21) ist.
- **Pragmatische Ebene:** Er aktiviert in den Zuschauern realitätsbezogene Schemata der kognitiven Verarbeitung.

Mischformen

Dokufiktion: Dokumentar- und Spielfilm bilden im 21. Jh. vielfach Mischformen aus wie das Dokudrama mit typischen Elementen des Dokumentarfilms – Interviews, Originalfilmmaterial, Fotos – und Filmeinlagen, in

denen Schauspieler reale Szenen nachspielen. Ziel ist, eine größere Lebendigkeit bei der Darstellung (meist historischer) Sachverhalte zu erreichen. Auch der Essay-Film (*ensayo filmico*) ist eine experimentelle Zwischenform, die stark subjektiv eingefärbt ist und individuelle Imaginationen und Assoziationen mit Dokumentarmaterial mischt (vgl. Koebner 2007a). Auch fiktive Einlagen sind möglich. Bilder und Sprache können stark symbolisch aufgeladen werden. Kohärenz und Kausalität werden vielfach außer Kraft gesetzt.

Dem Dokumentarfilm ebenfalls nahe stehen die Reportage oder das *feature* (Hörfunkdokumentation; vgl. Hickethier 2012, 188 f.). Ein Mockumentary (engl. *to mock*: vortäuschen) ist »eine Parodie des Dokumentarischen«; es wird der Anschein eines Dokumentarfilms erweckt, obwohl es sich um einen Spielfilm handelt (ebd., 192).

Digitalisierung: In jüngster Zeit wirft die Digitalisierung der Bilder neue Fragen nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion auf; so ist das digitale Bild nicht länger die Kopie eines abwesenden Originals (Hohenberger 1998a, 28). Mit den neuen elektronischen Medien entstehen auch neue Formen des Dokumentarischen. Vor dem Hintergrund der Computervisualität ist die Filmsprache derzeit insgesamt im Umbruch (vgl. Hickethier 2012, 154).



Dokumentarfilm
zwischen *cine directo*
und Essayfilm über
ein Mädchen mit Au-
tismus: *Hay alguien*
allí (Venezuela 2014;
Regie: Eduardo V.
Daboin)

Weitere Gattungen

Weitere theateranaloge Textsorten mit medienspezifischen Charakteristika sind Fernsehfilm, Hörspiel, DVD, Videoclip, Blog oder Hypertext mit z. T. eigenen Untergattungen. So bringt das Fernsehen das Fernsehspiel, Nachrichten oder Talkshows hervor (zu Techniken von Fernsehserien vgl. Schleich/Nesselhauf 2016). Für Lateinamerika ist insbesondere die Gattung *telenovela* (s. Kap. III.15.5) als serielle Fernsehform bedeutsam, die sich von US-amerikanischen *soap operas* durch ihre Abgeschlossenheit (sie umfasst ca. 200 bis 250 Folgen) unterscheidet. Ihre Besonderheit ist, dass man zu beliebigen Zeitpunkten einsteigen und die Handlung in kürzester Zeit mitverfolgen kann, und dass ihre Einzelepisoden meist mit einem Spannungsmoment (*cliff hanger*) enden. Eine Mischform ist das sogenannte Reality-TV (*reality soap*, vgl. Hickethier 2012, 199 f.), das fiktive Geschichte und Show miteinander verbindet (vgl. ebd., 141; Weiterentwicklung zur *scripted reality*: ebd., 200). Auch in Musikvideos werden Schnitt und Montage z. B. zur Reizakkumulation eingesetzt (vgl. ebd., 153 f.).

Comics: Viele neue Gattungen des 20. und 21. Jh.s können mit einer je spezifischen Abwandlung narrativer, dramatischer und filmischer Analysetechniken beschrieben werden. So zeigt beispielsweise die Comicanalyse starke Parallelen zur Filmanalyse, wenn etwa Bezeichnungen von Einstellungsgrößen übernommen werden (vgl. Dittmar 2011, 81–85). Nur bedingt wiedergeben kann der Comic Bewegungen (durch sog. *action lines* oder durch die Anordnung von Einzelbildern auf der Seite) bzw.

akustische Elemente (visuell z. B. über große Buchstaben). Im Gegenzug hat der Comic eigene gattungstypische Möglichkeiten z. B. der Bildkomposition: Figuren können aus dem Rahmen herausfallen, die Zeichnung kann detailreich oder summarisch sein, und durch Variationen der Bildgröße vom Punkt bis zum ganzseitigen Bild (*full page shot*) entsteht ein eigener Erzählrhythmus: »Das Rahmengitter gibt die Gestaltung und Wirkung der Seite vor, da hierin die jeweilige Bildgröße und Erzählgeschwindigkeit, die Dramaturgie der Geschichte vorgegeben werden [...]« (Dittmar 2011, 69; als Einführung zu empfehlen: Abel/Klein 2015).

3 Rhetorik und Stilistik

Rhetorik und Stilistik sind Bereiche, die auf literarische und nichtliterarische Texte gleichermaßen Anwendung finden (für einen Überblick vgl. Ueding/Steinbrink 2011).

Rhetorik

Die **Rhetorik** beschäftigt sich mit der kunstvollen Gestaltung einer Mitteilung im mündlichen Vortrag. Ihr Gegenstand ist die Kunst der Rede, für die sie Techniken (Methoden des Schlussfolgerns, Argumentationsmuster, stilistische Figuren etc.) bereitstellt. Die Rhetorik hat eine theoretische und eine praktische Seite: Sie systematisiert die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache und dient der Einübung wirkungsvollen Sprechens.

Zum Begriff

Antikes Griechenland: Die Entstehung der Redekunst steht im Zusammenhang mit der Entwicklung der Demokratie im antiken Griechenland des 5. Jh.s v. Chr. Wo der Bürger seine wirtschaftlichen, politischen und rechtlichen Interessen verteidigen muss, ist sein argumentatives Geschick gefragt. Ein für die rhetorische Argumentationstheorie zentrales Lehrbuch verfasst Aristoteles (384–322 v. Chr.). Er untersucht die Überzeugungsmittel der Rede, weil für ihn die zentrale Leistung der Rhetorik darin liegt, strittige Sachverhalte anhand von Argumenten zu entscheiden. Rhetorik soll dabei auch der Erkenntnis dienen, denn nur jemand, der Schlüsse ziehen und über Charakterzüge und Affekte urteilen kann, könne auch überzeugen.

Geschichte
der Rhetorik

Rom: Die wichtigsten römischen Abhandlungen über die Rhetorik stammen von Cicero (106–43 v. Chr.) und Quintilian (ca. 35–100 n. Chr.). Im 1. Jh. n. Chr. macht die Rhetorik einen gesellschaftlichen Funktionswandel durch von der forensischen Technik zum Instrument gehobener Allgemeinbildung. Lediglich im sakralen Bereich wirkt sie nach dem Ausgang der Antike in praktischer Hinsicht weiter: Das christliche Mittelalter nutzt sie bei der Bibelauslegung und in der Predigt. Bis ins 18. Jh. ist in Europa die antike Rhetorik richtungsweisend.

19. Jh. und Gegenwart: Erneut eine politische Dimension gewinnt die Rhetorik im 19. Jh., als sich eine kritische bürgerliche Presse entwickelt und politische Beredsamkeit in der Öffentlichkeit wieder wichtig wird. Die Erweiterung des Literaturbegriffs im 20. und 21. Jh. führt dazu, dass neue Textsorten zum Gegenstand rhetorischer Analyse werden, insbesondere diejenigen, die in hohem Maße auf Wirkung hin angelegt sind (Massenpropaganda, Werbung, aber auch jegliche Form von auf Überzeugung angelegten Präsentationen). Produzenten und Rezipienten wird eine erhöhte Sensibilität für die Gestaltung von Texten abverlangt, was rhetorische Fertigkeiten voraussetzt.

Gegenstand der Rhetorik

Anwendungsbereiche: Die Rhetorik lehrt die Kunst, einen Redegegenstand überzeugend zu präsentieren. Dazu gehört nicht nur die Ausarbeitung der Rede, sondern auch der Vortrag. Rhetorik umfasst also

- den **sprachlichen Ausdruck**
- die **stimmliche und gestische Ausführung**
- die **persönliche Präsenz** des Redners sowie seine **Interaktion** mit dem Publikum.

Die Rhetorik vermittelt nicht nur Wissen über die Anfertigung einer Rede (Produzentenseite), sondern fragt auch nach Strategien der Darstellung, Leserführung und Wirkung von Texten (Rezipientenseite) und berücksichtigt dabei stets die Situationsgebundenheit des Redeaktes.

Systematisierung der Rhetorik

Arten der Rede: Das Interesse des Redners ist immer auf ein konkretes Publikum und auf eine konkrete Redesituation bezogen, was Inhalt und Form der Rede beeinflusst. Unter Bezug auf Aristoteles' *Poetik* unterscheidet man drei Arten der Rede nach drei Praxisbereichen: die Rede vor Gericht, die politische Rede und die Festrede. Die drei Arten unterscheiden sich in

- ihrem Gegenstand
- ihrem dominanten Zeitbezug (primär auf die Gegenwart in der Gerichtsrede, primär auf die Zukunft in der politischen Rede, primär auf die Vergangenheit in der Festrede)
- ihrem Adressaten (Richter, Volk, Festgäste)
- ihrer Funktion (verteidigen, überzeugen, ehren).

Fünf Arbeitsphasen: Die Anfertigung einer Rede erfolgt in fünf Arbeitsphasen:

1. **Inventio**, die Auffindung (nicht Erfindung!) des Stoffes (eine Art *brainstorming*). Der Redner sammelt Argumente, Vergleiche bzw. Bilder, die dem Redegegenstand entsprechen. Viele der Themen und Motive stammen aus einem sich allmählich ausbildenden allgemeinen Repertoire der sogenannten Topoi oder ›Gemeinplätze‹: ein Vorrat im Gedächtnis an literarischen Stoffen und Formen allgemein anerkannten Wissens. Topoi sind z. B. die Musenanrufung zu Beginn eines großen Unternehmens in der Dichtkunst, der Unsagbarkeitstopos zur Veranschaulichung von Exzessivem oder der *locus amoenus* zur Beschreibung einer Idylle; für die spanische Renaissance ist etwa der Topos *armas y letras* zu nennen, der die Verbindung von Waffen und Gelehrsamkeit als Ideal des Renaissance-Höflings ausweist.
2. **Dispositio**, die wirksame Anordnung des Stoffes und der Argumente je nach Redegattung in drei Teilen:
 - Die **Einleitung** (*exordium*) bereitet den Adressaten auf die Rede vor (Thema, Sachverhalt) und weckt seine Aufmerksamkeit.
 - Der **Mittelteil** (*argumentatio*) umfasst die Beweisführung, die den gegnerischen Standpunkt widerlegt (*refutatio*) und den eigenen bekräftigt (*confirmatio*).
 - Der **Schluss** (*peroratio, conclusio*) enthält eine pointierte Wiederholung der Beweisführung (*recapitulatio*), eine Zusammenfassung und einen Appell an die Affekte.

3. **Elocutio**, die sprachliche Ausformulierung der Rede unter Berücksichtigung von vier Stilqualitäten: grammatische und sprachliche Korrektheit (*puritas*), Klarheit und Verständlichkeit (*perspicuitas*), Schmuck (*ornatus*) und Übereinstimmung des Stils mit der Sache (*aptum*). *Ornatus* und *aptum* bilden bald das Zentrum der rhetorischen Übung überhaupt (rhetorische Mittel).
4. **Memoria**, das Auswendiglernen der Rede mithilfe von Memorierungstechniken.
5. **Actio**, das Vortragen der Rede in einer publikumswirksamen Form.

Motiv, Thema, Stoff

Das **Motiv** ist die kleinste Bedeutungseinheit eines Stoffes, z. B. der edle Wilde (*el buen salvaje*; vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995, XIV–XVII; s. Kap. III.13.2).

Das **Thema** ist die Grundidee eines Textes wie z. B. »hartnäckiger Widerstand«.

Ein **Stoff** ist ein Handlungskomplex, eine (fiktive oder reale) Geschichte, wie z. B. der Caupolican-Stoff (den Ercilla in *La Araucana* zum edlen Wilden stilisiert, der kämpfend untergeht; s. Kap. II.5).

Zur Vertiefung

Elocutio: Wortwahl und Satzbau schmücken die Aussagen und machen sie gefälliger; Abwechslung im sprachlichen Ausdruck beugt der Ermüdung des Publikums vor. Die sogenannten rhetorischen Mittel bestehen aus Figuren und Tropen.

Rhetorische Mittel

Figuren: Dem Begriff »Figur« liegt ein Vergleich der Sprache mit den Bewegungen eines Tänzers zugrunde. Man unterscheidet Wortfiguren, Satzfiguren und Klangfiguren. Wortfiguren ergeben sich aus einer Abweichung von der normalen Wortfolge, Satzfiguren aus einer Abweichung in der Syntax und Klangfiguren aus der Hervorhebung des Wortmaterials (Klang) gegenüber dem Inhalt.

Häufig vorkommende **Wort- und Satzfiguren** sind:

- **Antithese** (*la antítesis*): Gegenüberstellung gegensätzlicher Begriffe und Gedanken.
Beispiel: »Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.« (Pablo Neruda: »Poema 20« de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*)
- **Chiasmus** (*el quiasmo*): Anordnung von sich gedanklich entsprechenden Wörtern in »Kreuzform«.
Beispiel: »Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer.« (Rubén Darío: »Canción de otoño en primavera«)
- **Ellipse** (*la elipsis*): Auslassung von Wörtern, die meist aus dem Kontext erschlossen werden können.
Beispiel: »Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! [...] / Son pocos, pero son...« (César Vallejo: »Los heraldos negros«)
- **Parallelismus** (*el paralelismo*): Anordnung von Wörtern in paralleler Weise.
Beispiel: »Le vio la luz del día, / Le vio la tarde pálida, le vio la noche fría« (Rubén Darío: »Caupolicán«)

- **Inversion** (*la inversión*): Umstellung von Wörtern.
Beispiel: »éste, en quien la lisonja ha pretendido / excusar de los años los horrores« (Sor Juana Inés de la Cruz: »A su retrato«, Soneto CXLV)

Gängige Klangfiguren sind:

- **Alliteration** (*la aliteración*): gleich klingender Anlaut von benachbarten oder nahestehenden Wörtern.
Beispiel: »Estoy ausente y estoy presente en estado de espera« (Vicente Huidobro: »La poesía es un atentado celeste«)
- **Anapher** (*la anáfora*): Wiederholung eines Wortes am Anfang aufeinander folgender Satzteile; die Anapher steht der Alliteration nahe.
Beispiel: »es una necia diligencia errada, / es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.« (Sor Juana Inés de la Cruz: »A su retrato«, Soneto CXLV)
- **Lautmalerei/Onomatopöie** (*la onomatopeya*): schallnachahmende Wortbildung.
Beispiel: » –¡Tun, tun! / –¡Quién es? / –Una rosa y un clavel... / –¡Abre la muralla! / –¡Tun, tun! / –¡Quién es? / –El sable del coronel... / –¡Cierra la muralla!« (Nicolás Guillén: »La muralla«)
- **Geminatio**: unmittelbare Wiederholung eines Wortes oder einer syntaktischen Einheit.
Beispiel: »Calla, calla, princesa –dice el hada madrina–« (Rubén Darío: »Sonatina«).

Tropen liegen vor, wenn ein gewöhnlicher (eigentlicher) Ausdruck durch einen ungewöhnlichen (uneigentlichen) ersetzt wird, wenn also Wörter im übertragenen Sinne gebraucht werden, Gesagtes und Gemeintes auseinandertreten. Damit das Gemeinte erschlossen werden kann, bewahren uneigentliche Ausdrücke eine gedankliche Beziehung zu den eigentlichen Ausdrücken.

- **Periphrase** (*la perifrasis*): Umschreibung eines Wortes durch ein besonderes Kennzeichen des bezeichneten Sachverhalts. Im Fall eines Eigennamens spricht man von Antonomasie (*la antonomasia*).
Beispiel: El Che (für Ernesto Guevara); el Libertador (für Simón Bolívar)
- **Litotes** (*la litotes, la litote*): Verneinung eines Ausdrucks, um das Gegenteil auszudrücken.
Beispiel: »Y no está mal que lo diga / Yo no nunca lo pude hallar / A ese rincón de la vida / Que llaman felicidad« (Atahualpa Yupanqui: »Felicidad«); »no está mal« für »está bien«
- **Metonymie** (*la metonimia*): Ersetzung eines Wortes durch eines, das mit diesem in einer logischen oder sachlichen Beziehung steht; Sonderform der Synekdoche (*la sinécdoque*): Ersetzung eines Wortes durch einen Teilaspekt desselben (*pars pro toto* oder *totum pro parte*).
Beispiel: »que a la cerviz de Arauco no domada / pusieron duro yugo por la espada« (Alonso de Ercilla: *La Araucana*); der Singular »Arauco« steht hier für das gesamte Volk der Araukaner.
- **Vergleich** (*el símil, la comparación*).
Beispiel: »muera el verso gomoso y florido / como una señorita en traje de baile« (Luis Palés Matos: »Abajo«).

- **Metapher** (*la metáfora*): verkürzter Vergleich, in dem ein Wort durch einen Ausdruck aus einem anderen Bereich ersetzt wird, wobei ein beiden Bereichen gemeinsames Vergleichsmoment (*tertium comparationis*) existiert.
Beispiel: »a encenderte los labios con un beso de amor« (Rubén Darío: »Sonatina«); der Kuss weckt die Leidenschaft der Liebe, als würde er die Lippen anzünden (Vergleichsmoment: »Intensität«).
- **Ironie** (*la ironía*): Ersetzung eines Ausdrucks durch einen entgegengesetzten Ausdruck, bei dem dennoch der eigentliche Ausdruck durchscheint.
Beispiel: »los siempre sospechosos de todo (›me permito remitirle al interfecto por esquinero sospechoso y con el agravante de ser salvadoreño‹)« (Roque Dalton: »Poema de amor«); Dalton gebraucht die Nationalität »Salvadorianer« wie eine weitere Anschuldigung, eine Absurdität, durch die die Aussage als nicht ernst gemeint erkennbar wird.
- **Personifikation** (*la personificación*): Verleihung von menschlichen Eigenschaften an unbelebte bzw. nicht menschliche Objekte.
Beispiel: »El Uruguay, al ofrecer sus aguas / Entona en el juncal un himno nuevo« (Juan Zorrilla de San Martín: *Tabaré*); der Fluss Uruguay singt wie ein Mensch.

Es gibt Worte und Wendungen, bei denen eine sachliche Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten besteht (Grenzverschiebungstropen) wie Periphrase oder Litotes, und solche, bei denen der gemeinte Wortsinn in andere Vorstellungs- oder Bildbereiche umspringt (Sprungtropen) wie Ironie oder Metapher.

Wirkung rhetorischer Figuren: Rhetorische Kenntnisse schärfen das Bewusstsein für die Kreativität der Sprache und damit die Fähigkeit, ästhetische Qualitäten eines Textes zu erkennen. Übertragenes bzw. »uneigentliches« Sprechen in der Literatur zeigt, dass ihr Ziel nicht die möglichst ökonomische Übermittlung von streng gegenstandsbezogenen Informationen ist. »Uneigentliches« Sprechen ist eine Verrätselung der Sprache, die mehrere Funktionen haben kann, z. B. Verbesserung des Klangs, Aufmerksamkeitsbindung oder Intensivierung des Ausdrucks durch Emotionalisierung bzw. Verfremdung. Wörtlicher und übertragener Sinn sind zugleich präsent, was Spannungen erzeugen kann. Vor allem die Werbung nutzt dieses Potential (vgl. Spang 1987). Eine Gefahr liegt darin, dass das Gemeinte nicht erkannt wird, weil der Ausdruck zu verschlüsselt, zu dunkel ist (*obscuritas*).

Rhetorische Wendungen kommen auch im Alltag sehr häufig vor, z. B. in Metaphern wie *el ratón* oder *el mouse* für das Eingabegerät des Computers (›die Maus‹) oder in ironischen Periphrasen wie *la mano de Dios* (für Diego Maradona). Ein uneigentlicher Ausdruck nimmt oft bei Produktion und Rezeption mehr Zeit in Anspruch als die Benutzung des eigentlichen Ausdrucks, ist aber dafür anschaulicher, persönlicher und einprägsamer.

Allgemeinheit des
›uneigentlichen‹
Sprechens

Stilistik

Zum Begriff

Literarische Stilistik beschreibt sprachliche Merkmale (den Stil) eines Textes anhand der verwendeten rhetorischen Mittel (zur Einführung vgl. Eroms 2014).

Stil: Zur Beschreibung sprachlicher Besonderheiten oder einer bestimmten Ausdrucksform wird der Begriff ›Stil‹ (von lat. *stilus*: ›Griffel‹) gebraucht. Damit ein Sachverhalt adäquat dargestellt werden kann, fordert eine normative Stilistik einen der Redesituation angemessenen Stil (*aptum*), eine normative Poetik entsprechend passende Stilebene und Wortwahl für jede Gattung.

»Von der hohen über die mittlere zur niederen Stilebene bewegen sich die Wortreihen: ›Antlitz, Gesicht, Fresse‹ oder ›Ross, Pferd, Gaul‹. Die unterschiedlichsten stilistischen Wortverwendungen verweisen auf denselben Gegenstand, so dass sich Stil als formale Unterschiedlichkeit bei gleichbleibender Referenz erweist.« (Strosetzki 2010, 38)

Grobe Verstöße gegen das *aptum* haben komische oder peinliche Effekte zur Folge. Cicero bringt den Stil mit den Pflichten des Redners in Verbindung zu belehren, zu erfreuen und zu bewegen (*docere, delectare* und *movere*). Im Anschluss daran weist Quintilian jedem Stil eine bestimmte Funktion zu, woraus sich eine komplexe Lehre von den drei Stilarten (*genera elocutionis*) entwickelt (vgl. Wilpert 2001, 784–787).

Die drei Stilarten

- **Der niedere Stil** (*stilus humilis*) dient dem Belehren; er ist einfach und schmucklos und steht der Alltagssprache nahe. Er ist einfachen Themen angemessen.
- **Der mittlere Stil** (*stilus mediocris*) soll erfreuen und gedämpfte Affekte auslösen; er bedient sich rhetorischer Mittel, ist jedoch im Großen und Ganzen einfach. Daher erscheint er für Themen wie ›Liebe‹ angemessen.
- **Der hohe Stil** (*stilus gravis*) zielt auf tiefe emotionale Bewegung ab; er ist anspruchsvoll und schwierig und bedient sich aller Mittel der Redekunst. Adäquate Themen sind Helden und Herrscher, entstammen dem Bereich der Religion oder behandeln tragische Ereignisse.

Die normative Lehre von den drei Stilen verliert in der Literatur spätestens im 20. Jh. an Einfluss.

Die romantische Genieästhetik des 19. Jh.s sieht den Stil als Persönlichkeitsmerkmal des Autors an, eine Ansicht, die auch noch weit ins 20. Jh. hineinwirkt (vgl. Strosetzki 2010, 39). Heute versteht man unter ›Stil‹ individuelle Schreibweisen, d. h. die sprachlichen Eigenheiten und die Originalität eines Autors, einer Gattung oder einer Epoche. Neutraler ist der Begriff ›Textstrukturen‹, mit dem heute in der Literaturwissenschaft gearbeitet wird. In der Gegenwart bezeichnet ›Stilistik‹ die sprachlichen Besonderheiten eines Textes, die Art der Wortverwendung sowie formale und inhaltliche Strukturen.

Stilometrie

In jüngster Zeit werden in den digitalen Geisteswissenschaften quantitative Verfahren der Datenanalyse u. a. für statistische Beschreibungen von Texten und deren Vergleich eingesetzt. Ermittelt werden beispielsweise typische Wörter oder syntaktische Besonderheiten. Die computer-gestützte Untersuchung sprachlicher und stilistischer Merkmale eines Textes nennt man Stilometrie. Eine festgestellte Ähnlichkeit zweier Texte wird z. B. als Hinweis auf ein und denselben Autor interpretiert (Jannidis/Kohle/Rehbein 2017, 292 und Kap. 20; vgl. auch https://www.zotero.org/groups/stylometry_bibliography).

Zur Vertiefung

Die Untersuchung von **Bildkommunikation** überträgt die Kategorien der traditionellen Rhetorik auf visuelle Objekte (Bildrhetorik). Bildkompetenz bedeutet, die Logik von Bildern zu erfassen, die sich von der Logik sprachlicher Texte unterscheidet: Texte sind argumentativ, Bilder hingegen assoziativ. Daher muss die Eigendynamik der visuellen Kommunikation berücksichtigt werden (vgl. Müller 2003, 91; Nöth 2000, 439–443, 471–480; zur Bildrhetorik Knappe 2005; zur Bildwissenschaft Sachs-Hombach 2005; Günzel/Mersch 2014).

Zum Begriff

Zeichenhaftigkeit von Bildern: Bilder sind zeichenhaft wie sprachliche Texte und können ästhetisch gestaltet werden. Emotionen werden beim Betrachter direkter angesprochen, denn sprichwörtlich sagt ein Bild mehr als ›tausend Worte‹. Auch das Bildsehen ist eine Kulturtechnik, die eine spezifische Mediensozialisation voraussetzt (Jahraus 2008, 178). Entsprechend untersucht die visuelle Kommunikationsforschung »Phänomene, die sich in Form von Bildern materialisieren« (Müller 2003, 14). Da deren Zahl mit den neuen Medien des 20. und 21. Jh.s sprunghaft zunimmt, handelt es sich um ein hochaktuelles Forschungsgebiet.

Bildrhetorik

Bildwissenschaften und Visual Culture Studies: Die (eher im deutschen Sprachraum beheimateten, der Kunstgeschichte nahestehenden und auf Bilder konzentrierten) Bildwissenschaften und die (dem britischen und US-amerikanischen Raum entstammenden, stärker kulturkritisch arbeitenden) Visual Culture Studies (vgl. z. B. Mirzoeff 1998) untersuchen »Praktiken des Sehens« und »Wahrnehmung als eine kulturelle Handlung«, die historischen Veränderungen unterworfen ist (Stiegler 2015, 149). Dabei wird das Visuelle nicht als Sprache angesehen, sondern viel weiter noch als mit einer eigenen Logik ausgestattet (ebd., 147 f.).

Bildliche Eindrücke werden vom Sinnesapparat anders verarbeitet als Texte, wie auch Bilder auf andere Art erinnert werden. Sie weisen in der Regel weder eine Grammatik noch eine Syntax auf und erfordern auch keine lineare Lesart wie die Sprache. Denn Bilder haben, obwohl sie wie sprachliche Texte begrenzt sind, keine zeitliche Ordnung, sondern eine räumliche Anordnung (Ausnahmen bilden narrative Bildserien wie Comics oder Bildergeschichten). Entsprechend sind Produktionslogik, Inhalt und Wirkung von Bildern anders als die von Texten. Bilder sprechen stär-

Bild versus Text

ker das Vorrationalen an: »Visuelle Kommunikation folgt einer eigenen, nicht rational-argumentativen Logik. Das Prinzip dieser Logik ist die Assoziation. Assoziationen sind nicht rational erklärbar, sie beruhen aber auf Vorbildern, deren Bedeutungen analytisch dechiffrierbar und damit interpretierbar sind« (Müller 2003, 22).

Bildrhetorik: Gemeinsamkeiten bei der Produktion und Rezeption von Bildern und Texten ermöglichen es, in Analogie zur Text- eine Bildrhetorik als Analyseinstrumentarium zu entwerfen, insbesondere dort, wo Bilder mit Texten kombiniert werden (vgl. dazu Nöth 2000, 481–486; zur Interaktion zwischen Texten und Bildern Titzmann 2006). Um Ansätze einer solchen Bildrhetorik zu veranschaulichen, sei im Folgenden ein Beispiel aus der Printwerbung vorgestellt. Mit der sprachlichen Rede hat es eine klare Zweckbindung gemeinsam: gezielte Aufmerksamkeitslenkung und Argumentation. So wie eine gute Rede den Zuhörer in begrenzter Zeit von einem Sachverhalt zu überzeugen versucht, überzeugen Werbebilder den Leser auf begrenztem Raum von den Vorteilen eines Produktes. Der *Inventio* entspricht das Auffinden eines geeigneten Bildes und geeigneter Worte für die knappe Darstellung des Hauptgedankens, der *Dispositio* die (durch die Gattung vorgeschriebene) Anordnung der Elemente) und der *Elocutio* die konkrete Ausschmückung dieser Elemente.

Interpretationsskizze

Die vorliegende Tourismuswerbung entstammt einer Tourismuskampagne aus dem Jahr 2013. Eine Analyse setzt zunächst an der Einteilung des Bildes an: Blickfang sind in der Luft umherschwirrende Buchstaben, eine Kirche im Kolonialstil im Hintergrund sowie ein lächelndes Paar mit Freizeithüten im Vordergrund links. Ins Auge springen zudem die Texte »Colombia« am oberen Rand, gefolgt von den etwas kleiner gedruckten



Wörtern »es realismo mágico« sowie »La respuesta es« am unteren Rand des Bildes, gefolgt von einem Logo Kolumbiens.

Der Blickfang ist eine Art *captatio benevolentiae*, d. h. der Leser wird wohlwollend gestimmt. Das Thema (Reisen nach Kolumbien) ist durch das Zusammenspiel »Menschen in Urlaubskleidung« und »historischer Stadtkern im Hintergrund als Besichtigungsziel« gegeben. Die Argumentation übernimmt das Zusammenspiel von Bild und Text. Die Schluss-

folgerung bildet der Satz »La respuesta es« als einprägsamer Slogan und die Schlusspointe das Logo des Landes.

Der Redeschmuck ist auf die Zielgruppe (potentielle Touristen) zugeschnitten. Ausschnitt, Bild- und Farbwahl, Format, Perspektive etc. können ähnliche Wirkungen wie sprachliche Tropen und Figuren hervorrufen. Die umherfliegenden Buchstaben (erkennbar sind »amor«, »magia« oder »encanto«) evozieren einen magischen Raum; sie kommen aus einem Buch, das ein Reiseführer sein kann (Übereinstimmung mit der Reisekleidung der beiden Personen) oder ein Roman, z. B. von Gabriel García Márquez (Übereinstimmung mit der im Text auftauchenden Metonymie »un premio Nobel«). Es ist nicht klar, ob die Buchstaben aus dem Buch

Tourismuswerbung: »¿Quieres vivir la magia que inspiró a un premio Nobel de la literatura? La respuesta es Colombia«

heraus- oder in das Buch hineinfliegen, ob also – hier die Übertragung der Metapher – die Magie aus der Umgebung oder aus dem Buch kommt. Fiktion (Buch) und Realität sind wechselseitig Quelle und Ziel füreinander. Die Unterschrift »¿Quieres vivir la magia que inspiró a un premio Nobel de la literatura?« unterstützt diesen Bezug von Buch und Kontext. Die Realität ist so magisch, als käme sie aus einem Buch; das Buch enthält Magie, weil diese ihm aus der Realität buchstäblich zufliegt. Die Assoziationen, die das Bild auslöst, werden durch die Sprache in die Richtung der Werbebotschaft gelenkt. Die Metapher des wie eine Überschrift platzierten Textes »Colombia es realismo mágico« – *tertium comparationis* ist ›voller Überraschungen, alltagsfern, übernatürlich‹ – wird durch das Bild aufgenommen: In einer realen Urlaubssituation geschehen magische Dinge. Bilder und Texte verdeutlichen die Werbebotschaft eindeutig und auf originelle Weise: Kolumbien ist ein magischer Ort, den man unbedingt besuchen sollte.

Das visuelle Element der Printwerbung kann die sprachliche Botschaft unterstützen (wie im vorherigen Beispiel) bzw. wiederholen oder im Gegenteil davon abweichen (z. B. bei Werbung mit produktfernen Bildern). Denn Inkongruenz wirkt aufmerksamkeitssteigernd: Weichen visuelle und sprachliche Botschaften voneinander ab, sucht der Leser wie bei einer Metapher ein *tertium comparationis* und wird somit aktiv. Der rasche Wandel von Werbestilen zeigt, dass es sich um eine höchst dynamische kulturelle Kommunikationsform handelt.

Bilder ohne Text: Fehlt ein die Bildrezeption leitender Text, ist die Anwendung traditioneller Kategorien der Rhetorik schwieriger. Aussage und Argumentation eines Bildes sind aufgrund eines fehlenden festen Codes für visuelle Wahrnehmung irreduzibel mehrdeutig. Bei einer (sprachlichen) Bildanalyse gehen Beschreibung und (möglicherweise nur subjektive) Deutung daher fließend ineinander über.

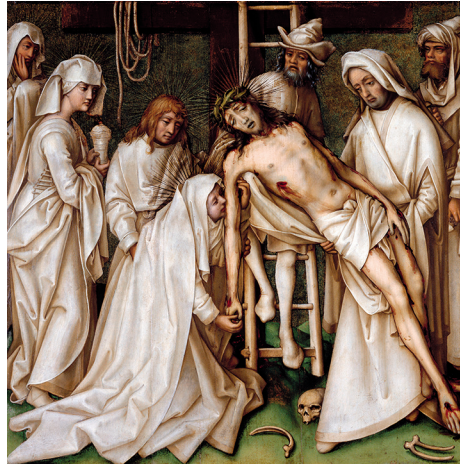
Die Ikonographie (in der Antike die Porträtkunde) ist eine kunstgeschichtliche Methode, die Bildbedeutungen systematisiert. Sie untersucht u. a. die (mitunter hochverschlüsselte) Symbolik der Bildgegenstände unter Berücksichtigung zeitgenössischer Deutungsmuster und Auslegungstraditionen, z. B. Motive der christlichen Kunst. Diese verknüpft etwa Objekte wie einen Apfel und eine Schlange fest mit dem biblischen Sündenfall und den daraus sich ergebenden Konsequenzen. Bildmotive erscheinen so als visuelle Topoi, also ›visuelle Gemeinplätze‹, die von einer Kulturgemeinschaft auf Anhieb verstanden werden. Begründer der Ikonographie als eigenständige Disziplin der Kunstwissenschaft ist Aby Warburg (1866–1929), der eine systematische Lehre der Methode entwickelt (Ikonologie).

**Zusammenspiel
Bild – Text**

Ikonographie



Das Foto des aufgebahrten Che erinnert an die Kreuzabnahme Holbeins d. Ä. (um 1495) (© INTERFOTO/Friedrich (links); picture alliance/Artcolor (rechts))



Bildtopoi: Ein berühmtes Beispiel für Anleihen an die christliche Ikonographie ist das Korda-Foto Che Guevaras (s. Kap. III.14.3), das an die Christus-Ikonographie erinnert, ebenso wie das Bild des aufgebahrten Leichnams Che Guevaras.

Bildkompetenz: Das Bild als scheinbar neutrale Darstellung von Wirklichkeit kann hochgradig inszeniert sein, um gezielte Assoziationen hervorzurufen. Gerade Fotos geschichtlicher oder politischer Ereignisse treten mit dem Anspruch einer neutralen Abbildung der Realität auf, kommentieren jedoch oft das Dargestellte und manipulieren so dessen Interpretation. Automatismen der Wahrnehmung sorgen z. B. dafür, dass ein frontaler Blick Nähe suggeriert und ein Identifikationsangebot darstellt, während eine Profilsansicht eher als Distanzierung gewertet wird (vgl. Müller 2003, 85). Bilder prägen sich zudem stärker ins emotionale Gedächtnis ein als sprachliche Texte. Aufgrund ihrer großen Suggestivkraft können sie unterschwellige Botschaften vermitteln, die vorrational bleiben und damit umso nachhaltiger wirken können. Eine entsprechende Bildkompetenz untersucht Visuelles auf seinen verborgenen Sinngehalt, stellt jedes Bild in ein ›intervisuelles‹ Verhältnis zu anderen Bildern und untersucht es in seiner (Motiv- und Darstellungs-)Tradition (zu ›Ikonen‹ des Bildgedächtnisses vgl. Kirschenmann/Wagner 2006; zur Bildkompetenz in verschiedenen Disziplinen vgl. Sachs-Hombach 2005).

Wirklichkeitsabbildung?

4 Theorien und Methoden der Interpretation

Allgegenwart der Interpretation: Interpretationen sind nicht auf fiktionale (literarische) Texte beschränkt; auch Aussagen im Alltag, Bilder und soziale Situationen, ja sogar natürliche Ereignisse bedürfen der Interpretation, z. B. bei einer Handlungsentscheidung. In den Literatur- und Kulturwissenschaften bezieht sich Interpretation auf die Deutung zeichenhafter Gegenstände.

Unter **Interpretation** (lat. *interpretatio*: Deutung, Übersetzung) versteht man den Prozess und das Resultat der Deutung zeichenhafter Äußerungen nach inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten, im engeren Sinne die Deutung schriftlicher (literarischer, theologischer, juristischer etc.) Texte.

Die Interpretation im engeren Sinn untersucht sprachliche und inhaltliche Strukturen von Texten als Grundlage für deren Verständnis (›Bedeutung‹). Sie analysiert auch, aufgrund welcher Mechanismen Texte eine bestimmte kommunikative Wirkung hervorrufen. Die rein philologische Interpretation erläutert semantische und grammatische Elemente eines Textes, weil diese nicht (mehr) unmittelbar verständlich sind.

Die Interpretation im weiten Sinn umfasst alle kulturellen Zeichen, im weitesten Sinne auch alle natürlichen Zeichen (s. OA 1 Kap. 1.2).

Zum Begriff

Interpretieren heißt, einem Gegenstand/Text nachvollziehbar und begründet Bedeutungen zuzuweisen. Dazu muss die Interpretation

- systematisch auf Argumenten aufbauen,
- potentiell widerlegbar und
- so einfach und klar wie möglich strukturiert sein (Kriterien für die Wissenschaftlichkeit von Interpretationen listen übersichtlich Nünning/ Nünning 2001, 24 auf).

Kriterien für eine konsensfähige Interpretation

Adäquat ist eine Interpretation, wenn sie im Hinblick auf ihre Fragestellung etwas überzeugend am Text sichtbar machen kann, was ohne sie nicht sichtbar gewesen wäre; brauchbar ist sie, wenn ihre Fragen und Antworten in weiteren Kontexten verwendet werden können, also anschlussfähig sind. Bedeutungen müssen am Text argumentativ plausibel gemacht werden, da sie sonst Spekulation, impressionistisches Geschmacksurteil oder normative Vorgabe bleiben.

Textanalyse: Die Interpretation ist theoretisch von der Analyse bzw. Beschreibung zu unterscheiden, doch ist der Unterschied oft nicht klar (vgl. Köppe/Winko 2013, 13). Ziel der literarischen Textanalyse ist es, »die Bedeutungsmaschinerie des Textes zu durchschauen«, denn wäre

Situation in Lateinamerika

diese unmittelbar sichtbar, hätte der Autor seine Aussage auch explizit niederschreiben können (Jahraus 2008, 50). Die Notwendigkeit von Textanalyse und Interpretation deutet darauf hin, dass ein Text viele Bedeutungen neben seinen offensichtlichen enthält – darunter auch verschleierte, ignorierte, unterdrückte –, die mit immer neuen Fragestellungen in jeweils neuen Kontexten freigelegt werden können.

Literaturtheorien bilden die Basis der Textanalyse und der Interpretation. Sie stehen in kulturellen und historischen Traditionen. So sind etwa marxistisch geprägte literatursoziologische Theorien im Gefolge des Mai 1968 in Deutschland führend, während es zu Beginn des 21. Jh.s eher die Kulturwissenschaften sind. In Lateinamerika dominiert lange Zeit die Stilistik, ehe in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s starke Einflüsse ideologiekritischer Lektüren zu verzeichnen sind (s. Kap. II.4.1 und II.4.2). Über Lateinamerika schreibt z. B. Mazzotti:

»Debe recordarse que en los años 60 el aparato teórico mayormente usado en la disciplina [Literaturwissenschaft; Anm. S.H.] provenía (en los mejores de los casos) de las canteras de la estilística, la semiótica y el estructuralismo. Se creía en la especificidad del quehacer investigativo en términos de las relaciones internas del objeto de estudio. Es decir, lo que importaba era desentrañar por qué un texto era literario o no lo era, cuáles eran las correspondencias entre sí de los elementos ›discretos‹ y constitutivos de un todo, cómo lograr un lenguaje crítico realmente independiente del simple comentario o la paráfrasis de la obra estudiada.« (Mazzotti 2015, 414 f.)

Eine spezifisch lateinamerikanische Literaturtheorie gibt es indes nicht (vgl. Mazzotti 2015, 415). Von ihrem Anspruch her sind reine Literaturtheorien ohnehin kulturunabhängig.

Theorien- und Methodenvielfalt legen Zeugnis davon ab, dass sich eine Wissenschaft in einem beständigen Ausdifferenzierungsprozess befindet, um auf veränderte Umweltbedingungen reagieren zu können. Literaturtheorien stehen in Konkurrenz zueinander, und höchstens temporär dominieren einzelne unter ihnen: Es gibt keine ›Wahrheit‹, der man sich annähern könnte (vgl. auch Weimar 2000, 487). Zur vertiefenden Einführung in einzelne Theorien sind vor allem auch aufgrund praktischer Beispiele Köppe/Winko 2013, Nünning/Nünning 2010, aufgrund der konzisen Darstellung die Einleitungskapitel in Kimmich/Renner/Stiegler 2008 sehr zu empfehlen. Den Einführungen in die Literatur- und Kulturtheorien will das vorliegende Kapitel keine weitere hinzufügen. Ziel ist vielmehr, einen Überblick über mögliche systematische Einstiegspunkte in die Theorielandschaft zu verschaffen.

Hermeneutische und antihermeneutische Ansätze

Die Hermeneutik bezieht sich auf jede Form von Textverständnis von den ersten Tontafeln über die Bibel bis hin zu elektronischen Texten des 21. Jh.s (vgl. das Kapitel »Beispiele der Texthermeneutik« in Brackert/Stückrath 2001). Auch die Kulturwissenschaften nutzen hermeneutische Verfahren (vgl. Köppe/Winko 2013, 249 f.). Eine spezielle Kulturherme-

neutik fragt nach allgemeinen Kommunikations- und Verstehensprozessen zwischen Eigen- und Fremdkultur (interkulturelle Hermeneutik; vgl. Ernst/Sparr/Wagner 2008; Srubar 2009).

Die **Hermeneutik** (Deutungslehre, von griech. *hermeneuein*: ›erklären‹, ›auslegen‹) beschäftigt sich mit Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens von (auch nicht-literarischen) Texten (vgl. Nöth 2000, 418–421). Sie entsteht im Umfeld der antiken Homer-Exegese und der juristischen Gesetzesauslegung sowie im Zusammenhang mit der Deutung der Heiligen Schrift (vgl. Wilpert 2001, 337). Die Bezeichnung leitet sich von Hermes, dem Götterboten, ab, der die Botschaften der Götter in die Sprache der Menschen übersetzt.

Zum Begriff

Geschichte der Hermeneutik: Wilhelm Dilthey (1833–1911) erhebt die Hermeneutik zur grundlegenden Methode der ›verstehenden‹ Geisteswissenschaften im Gegensatz zu den ›erklärenden‹ Naturwissenschaften (zur Geschichte der Hermeneutik vgl. Baasner/Zens 2005, 43–54).

Geistes- vs. Naturwissenschaften

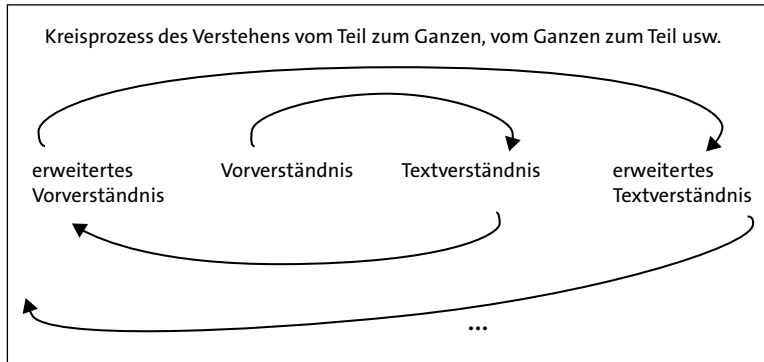
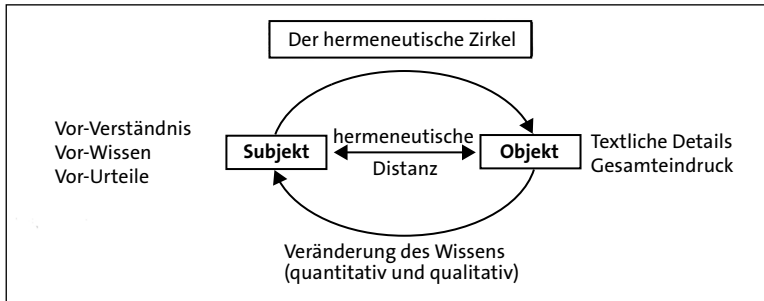
»Die Naturwissenschaften erklären, fragen nach Ursache und Wirkung, die Geisteswissenschaften versuchen zu verstehen, denn Sprache, Kultur, Ideen, die menschliche Geschichte können nicht kausal erklärt, auf Gesetze reduziert, sondern allenfalls verstanden werden. (Umgangssprachlich lässt sich die so getroffene Unterscheidung zwischen ›Erklären‹ und ›Verstehen‹ nicht halten). Entsprechend hat die Literaturwissenschaft die literarischen Werke auf ihre Ideen, Gedanken, Probleme und Formen hin zu untersuchen [...].« (Allkemper/Eke 2010, 171)

In seinem Werk *Wahrheit und Methode* (1960) entwirft Hans-Georg Gadamer (1900–2002) ein umfassendes Verständnis von Hermeneutik als »Horizontverschmelzung«: Sinnhorizont des Textes und Verstehenshorizont des Lesers verändern sich wechselseitig und nähern sich einander an. Gadamer bindet die Kunst des Interpretierens an Einfühlung (Empathie) zwischen dem Interpreten und dem Text. Sein Kerngedanke ist, dass Fremdes (der Text) ins eigene Verstehen (die eigene Perspektive) integriert wird. Zudem hat Textverständnis eine historische Dimension: Gegenwartshorizont und historischer Horizont sind wechselseitig aufeinander bezogen.

Der hermeneutische Zirkel ist das berühmte Bild für die Horizontverschmelzung. Vorverständnis (des Lesers) und Textverständnis beeinflussen sich immer wieder, und in diesem Prozess – der eigentlich eine Spirale und kein Kreis ist – nähern sie sich allmählich aneinander an: Das Ganze kann nur aus den Teilen verstanden werden, die wiederum nur aus dem Verständnis des Ganzen verstehbar sind. Für Gadamer ist der hermeneutische Zirkel grundlegend für das Verständnis der Welt, also nicht nur literarischer Texte.

Kritik: Als Wissenschaftsmethode ist die Hermeneutik nicht unproblematisch, was sich vor allem aus ihrem hohen Grad an Subjektivität erklärt. Gadamer unterscheidet ›richtiges‹ und ›falsches‹ Verstehen, kann

dies aber nicht objektiv begründen. Abweichend davon sieht z. B. Jürgen Habermas (*1929) Verstehen im Zusammenhang mit Handlungsorientierung und Konsensbildung (vgl. Grübel/Grüttemeier/Lethen 2005, 192), d. h. nicht als ›objektiv Gegebenes‹, sondern als etwas, das in einem kommunikativen Prozess mittels Argumentation hergestellt wird.



Der hermeneu-
tische Zirkel und
die hermeneu-
tische Spirale

Typen von Interpretation: Bezüglich ihrer hermeneutischen Positionierung können drei Typen von Interpretation unterschieden werden:

- **Hermeneutisch-werkimmanent** (z. B. der amerikanische New Criticism): Die Interpretation konzentriert sich nur auf den Text und dessen Strukturen, ohne Kontextwissen, also biographisches, historisches, sozialgeschichtliches etc. Wissen hinzuzuziehen. Dabei kann der Inhalt (Motiv, Thema, Stoff) oder die Form (Zeichensysteme) im Vordergrund stehen.
- **Hermeneutisch-werktranszendierend** (z. B. ideologiekritische Ansätze): Die Interpretation stellt übergreifende Zusammenhänge zwischen dem Text und anderen Texten bzw. dem sozialen, politischen oder kulturellen Kontext her, und dies entweder auf systematische (z. B. Darstellungsformen, Darstellungsprozesse) oder auf historische Weise (z. B. Ideengeschichte, Gattungsgeschichte, Sozialgeschichte).
- **Antihermeneutisch** (z. B. Poststrukturalismus, Diskursanalyse, New Historicism): Die Interpretation hat nicht das Verstehen eines Textes zum Ziel, sondern das Freilegen von subjektunabhängigen Diskursen

und Strukturen, die sich in diesem manifestieren (vgl. Jahraus/Scheffer 1999).

Die werkimmanente Interpretation folgt dem Grundgedanken, dass ein Text über ein unmittelbares Verständnis hinaus Bedeutungen enthält, die erst durch eine genaue Untersuchung der Struktur und des Ausdrucks zum Vorschein kommen. Es gilt also offenzulegen, was der Text nur suggeriert. Dies geschieht z. B. anhand folgender Fragen:

- Welche Bedeutung legen die für den Text **charakteristische Wortwahl** und der für den Text **charakteristische Satzbau** nahe? Gibt es auffällige Wiederholungen von Begriffen oder Wortfeldern im Text oder auffällige Kontraste? Betreffen diese die Semantik oder den materiellen Wortkörper?
- Welche **Leitwörter, Leitmotive, Leitgedanken** können beschrieben werden? Woran erkennt man sie?
- Aus welcher **Perspektive** ist der Text geschrieben und welche Parteinahme legt er nahe?
- Aus welchen **Teiltexen** besteht der Text? Wie sind diese aufeinander bezogen? Sind die Übergänge zwischen den Teiltexen fließend oder handelt es sich um harte Brüche?
- Wie beeinflussen **Raum- und Zeitstruktur** die Aussage des Textes?
- Was verschweigt der Text? Gibt es auffällige **Auslassungen**?

Die werkimmanente Interpretation zeigt, dass die Art des Ausdrucks und das Ausgedrückte zusammen eine charakteristische Wirkung und Bedeutung haben.

Eine werktranszendierende (werkübergreifende) Interpretation fragt z. B. danach, wie der kulturelle Kontext der Entstehungszeit des Textes auf diesen eingewirkt hat, aber auch danach, wie der aktuelle kulturelle Kontext zum Zeitpunkt der Interpretation diese beeinflusst. Auch kann ein Text als Quelle für Fragestellungen aus anderen Disziplinen dienen, etwa (sozial)historische, ideengeschichtliche oder psychologische Fragestellungen, bzw. als Material für literaturtheoretische Zusammenhänge, etwa Gattungs- oder literarische Stoff- und Motivgeschichten.

Antihermeneutische Interpretationsansätze stellen das hermeneutische Modell der Textinterpretation grundsätzlich in Frage, weil es ihnen nicht mehr darum geht, sich mittels Analyse einer Textbedeutung anzunähern. Vielmehr fragen sie danach, unter welchen Bedingungen welche Bedeutung entsteht. In dieser Sichtweise wird ein Text erst durch die an ihn gerichtete Fragestellung zu dem, was er ist, weil Wirklichkeit nicht als unabhängig von ihren Beschreibungen angesehen wird. Jede Textanalyse ist in dieser Sichtweise Konstrukt eines Interpretieren und damit Ausdruck einer Beziehung, nämlich der zwischen Interpret und Text. Daher ist das Ziel einer Beschäftigung mit dem Text nicht dessen Interpretation, sondern die Konstruktion (subjektgebundener) Lektüren. Der Begriff ›Lektüre‹/reading soll verdeutlichen, »dass es ›die‹ Bedeutung und ›die‹ (richtige oder verbindliche) Auslegung eines literarischen Textes nicht gibt, sondern nur verschiedene ›Lektüren‹ bzw. Lesarten, also unter-

Text und kultureller Kontext

schiedliche Möglichkeiten, einem Text Sinn abzugewinnen bzw. ihm Sinn zuzuweisen« (Nünning/Nünning 2001, 21).

Zur Vertiefung

Autorintention

Die Frage nach dem Stellenwert der Autorintention bei der Textinterpretation ist umstritten. Auf der einen Seite wird argumentiert, dass die Intention des Autors für die Textbedeutung zentral ist, weil der literarische Text intentionalen Akten der Alltagskommunikation ähnele. Auf der anderen Seite wird der Text als eigenständiger, von seinem Autor unabhängiger Bedeutungsträger angesehen (z. B. im sogenannten New Criticism). Eine dritte, konstruktivistische Position betont die zentrale Position des Rezipienten. Der amerikanische Literaturtheoretiker Stanley Fish (1980) argumentiert z. B., dass Textbedeutung das Ergebnis einer Interpretationsgemeinschaft ist. Ganz aufgelöst wird die feste Bedeutung eines Textes und allein der ›Lust‹ eines Lesers überlassen von Roland Barthes in seinem Essay *Le plaisir du texte* (1973).

Grundsätzlich gilt: Was vom Autor gemeint ist, muss von dem, was tatsächlich ausgedrückt wird, und von dem, was ein Rezipient versteht, unterschieden werden (vgl. Krah 2006, 44–46).

Typen von (Literatur-)Theorien

Zum Begriff

Eine **Theorie** (griech. *theorein*: ›anschauen‹, ›betrachten‹) entwirft im Denken das Modell von einem Sachverhalt/Gegenstand und entwickelt Kategoriensysteme als Anleitung für den praktischen Umgang mit diesem. Literaturtheorie hat literarische Texte als Untersuchungsgegenstand. Aus der Theorie werden Fragestellungen und Verfahren abgeleitet, die Textanalyse und Interpretation anleiten. Die Theorie grenzt die Art der Erkenntnisse ein. Entsprechendes gilt für allgemeine Text- und Kulturtheorien.

Das Begriffssystem, mit dem eine Literaturtheorie arbeitet, muss explizit definiert und in sich widerspruchsfrei sein. Je klarer und präziser es ist, desto genauer können die erzielten Ergebnisse bei der Textanalyse und Interpretation beurteilt und in weiteren Kontexten verwendet werden. Theoriefreie Analyse und Interpretation eines Textes ist nicht möglich, wohl aber die unbewusste Anwendung von Theorien. Theorien machen Phänomene überhaupt erst wahrnehmbar und liefern Begriffe für ihre Beschreibung: »Das ist eine der wichtigsten Aufgaben von Theorien: Sie können mithilfe von Begriffen Wirklichkeit neu und anders vorstellbar machen« (Stiegler 2015, 15). Theorien helfen bei der Formulierung von Fragestellungen an Texte und leiten die Analyse an (zu weiteren Funktionen von Theorien vgl. Nünning/Nünning 2001, 45).

Zwei grundlegende Typen von Literaturtheorien können unterschieden werden:

- diejenigen, die in der Literaturwissenschaft selbst entwickelt werden, vor allem in Bezug auf Textstrukturen oder Intertextualität
- diejenigen, die Theorien aus anderen Disziplinen auf die Literatur anwenden, etwa Lacans Psychoanalyse, Foucaults historische Diskursanalyse, Bourdieus Gesellschaftstheorie, Derridas Sprachkritik oder Luhmanns Systemtheorie (Nünning/Nünning 2001, 43).

Ansätze: Literaturtheorien nehmen jeweils in unterschiedlicher Weise die am Bedeutungsprozess beteiligten Elemente Autor, Leser, Text bzw. Kontext als Ansatzpunkt, so dass man vier große Richtungen unterscheiden kann, die im Folgenden nur beispielhaft skizziert werden sollen (vgl. auch Jahraus 2008, 59–61; Nünning/Nünning 2001, 38–43).

Theorierichtungen

1. **Textzentrierte Theorien** untersuchen Texte in ihrer formal-strukturellen bzw. stilistisch-rhetorischen Beschaffenheit. Textelemente werden beschrieben und zueinander in Beziehung gesetzt. Dies kann auf einer Mikroebene von Teilen des Einzeltextes, der Makroebene des Gesamttextes oder innerhalb einer Gruppe von Texten geschehen:
 - Der **New Criticism** konzentriert sich auf die rein im Text angelegten formalen Strukturen und ist in der ersten Hälfte des 20. Jh.s tonangebend.
 - Der dem New Criticism nahestehende **Strukturalismus** mit seiner Blütezeit in den 1960er und 1970er Jahren hat zum Ziel, die spezifische Bedeutungserzeugung von Textstrukturen durch das Zusammenspiel der einzelnen Textelemente freizulegen.
 - **Poststrukturalismus/Dekonstruktion** gehen von der Grundannahme einer immer wieder aufgeschobenen Textbedeutung aus.
 - **Literaturgeschichte** untersucht die Individualität des Textes im Zusammenhang von Entwicklungen der Geistes-, Form-, Stil-, Motiv-, Stoff- oder Gattungsgeschichte.
 - **Intertextualitätstheorien** untersuchen als erweiterte Form von Quellenforschung Text-Text-Relationen (auch als Intermedialitätsforschung, wie in der neuen Richtung der Adaptation Studies). Der Intertextualitätsansatz kann aber auch einen umfassenden Textbegriff zugrunde legen (»Kultur als Text«) und ist dann eine kontextzentrierte Methode.
2. **Autorzentrierte Theorien** betonen die produktionsästhetische Seite, z. B. die individuellen und gesellschaftlichen Umstände und die äußeren Entstehungsbedingungen von Texten.
 - **Werkgeschichtliche Ansätze** deuten den Einzeltext im Gesamtwerk eines Autors.
 - **Literaturpsychologie** sieht den Text im Licht eines individuellen Schaffensprozesses z. B. als Ausdruck des Unbewussten.
3. **Leserzentrierte Theorien** befassen sich mit der Art und Weise, wie Leser in Texten Sinn konstruieren.
 - Die **Rezeptionsästhetik** hebt die Vieldeutigkeit literarischer Werke

aufgrund eines sich wandelnden Verständnishorizontes hervor (vgl. Baasner/Zens 2005, 179–190). Nach Hans Robert Jauß – einem der Begründer dieser Richtung (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967) – bildet sich in jeder Epoche ein Erwartungshorizont der Leserschaft, vor dem neue Werke beurteilt werden. Folglich gewinnt ein Text seine Bedeutung erst im Wechselspiel zwischen eigenem Wirkungspotential und den Lesererwartungen. So ist auch der Wandel ästhetischer Normen erklärbar: »Das Übersteigen des Erwartungshorizonts wird zum entscheidenden Kriterium für den ästhetischen Wert eines Werkes. Damit glaubte man, ein methodisch sicheres Kriterium für das ästhetische Urteil gefunden zu haben« (Kohut 2016, 21).

- **Kognitionswissenschaftliche Ansätze** untersuchen individuelle und kulturelle Vorprägungen, die das Textverständnis anleiten, wie z. B. kognitive Schemata oder Scripts sowie auf psychologischer Ebene Affektstrukturen (vgl. Martínez/Scheffel 2016, 169–173).

Zur Vertiefung

Wolfgang Isters Theorie der Leerstelle

Der deutsche Anglist Wolfgang Iser (1926–2007) beschreibt in seiner zum Standardwerk gewordenen *Theorie ästhetischer Wirkung* (1990) den literarischen Text als mit einem Wirkungspotential ausgestattet, das im Lesevorgang aktualisiert wird. Bedeutung ist nach Iser verarbeitete Textwirkung; ästhetische Wirkung entsteht entsprechend in der Wechselwirkung zwischen Textstruktur und Lektüreakt. Daher lautet Isters grundlegende Frage: »Wie sehen die Strukturen aus, die die Verarbeitung der Texte im Rezipienten lenken?« (1990, IV).

Isters bekanntester (an Roman Ingarden anschließender) Begriff ist die »Leerstelle«, die entsteht, wenn Bedeutungen von Textteilen unvermittelt aufeinanderstoßen. Leerstellen fordern den Leser dazu auf, das Ausgesparte und Nicht-Gesagte eigenständig zu produzieren. Der Text vollendet sich dann in der Sinnkonstitution des Lesers, der, gelenkt von den Textstrukturen, »das Gemeinte« in einem kreativen Akt selbst hervorbringt (ebd., 97). Der Text regt also eine »Dialektik von Zeigen und Verschweigen« an (ebd., 79; vgl. Bode 1988, 318–337).

4. **Kontextzentrierte Theorien** berücksichtigen bei der Textanalyse lokale und globale Aspekte des kulturellen Umfeldes eines Textes bzw. die historische Wirklichkeit als seine Bezugsgröße.
 - **Geistesgeschichte** ordnet Einzeltexte in weltanschaulich unterscheidbare Strömungen und Epochen ein (z. B. »die Romantik«).
 - **Literatursoziologie** und **marxistische Literaturwissenschaft** lesen Texte vor dem Hintergrund umfassender historischer bzw. soziokultureller Fragestellungen. Der Text wird als von sozialen und historischen Strukturen bedingt angesehen. Die Sozialgeschichte der Literatur wird vor allem in den 1970er Jahren untersucht (zur *sociología de la literatura* in Lateinamerika vgl. Altamirano 1983).
 - Der Einbezug sozialer Kontexte ist auch in der **Ideologiekritik** maßgeblich, der die postkoloniale Literaturkritik nahesteht.

- **New Historicism/Poetics of Culture** sehen Texte als einen Ausdruck unter vielen anderen in einem spezifischen historischen Kontext an (s. Kap. III.14.2).
- **Theorien zu Vermittlungs- und Distributionsprozessen von Literatur** wie die Empirische Literaturwissenschaft oder die Cognitive Poetics legen einen starken Akzent auf Prozesse der Produktion und Rezeption von Literatur. Medienwissenschaftliche Ansätze konzentrieren sich auf die mediale Vermittlung von Literatur.
- **Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft** betrachtet Texte als Ausdruck einer Kultur in einem Netzwerk anderer kultureller Texte (in einem sehr weitgefassten Verständnis, das auch z. B. Bauwerke oder Riten einschließt), aus dem jeweils ein Ausschnitt beschrieben wird (z. B. anhand von Geschlechterkategorien). Themen und Erkenntnisinteresse der traditionellen Literaturwissenschaft werden dadurch erweitert und mit Theorieansätzen aus anderen Disziplinen verknüpft.

Vernetzte Theorieansätze: Über die genannten Theorieansätze hinaus gibt es vernetzte Theorien, die nicht aus der Literaturwissenschaft heraus entwickelt werden bzw. die die Literaturwissenschaft nur als eine unter vielen Disziplinen einbeziehen (je nach Bedeutung der literarischen Texte im gesamten Theoriedesign können die folgenden Theorieansätze auch der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft zugeordnet werden).

- **Gender Studies** verbinden Texttheorien mit soziologischen, historischen, anthropologischen und weiteren Disziplinen und untersuchen ›Geschlecht‹ als grundlegende soziale Kategorie (s. Kap. III.15.3).
- **Postcolonial Studies** beschäftigen sich mit der Konstruktion kultureller Identität(en) in postkolonialen Kontexten und bringen u. a. unterdrückte Stimmen zur Geltung (s. Kap. III.15.4).
- **Memory Studies** erforschen psychologische, soziale und mediale Konstrukte von Vergangenheit in einer spezifischen Gegenwart (s. Kap. III.14.1).
- Die **Diskursanalyse** erweitert die traditionelle Triade ›Autor-Text-Leser‹ um die Idee der Diskurse, deren Geflecht überindividuell das Sag- und Wahrnehmbare in einer Gesellschaft regelt (s. Kap. III.12). Texte unterschiedlichster Herkunft werden in ihrer gesellschaftlichen Funktion analysiert.
- **Kommunikationstheorien** gehen von Kommunikationsakten als Basis der Gesellschaftsanalyse aus (z. B. in der Systemtheorie).
- **Computerphilologie/Digital Humanities** nutzen computergestützte Verfahren in den Geisteswissenschaften (vgl. Köppe/Winko 2013, 327 f.).
- **Neueste Tendenzen:** Einen komplexen Vernetzungsgrad traditioneller Disziplinen zeigen schließlich die bei Köppe/Winko (2013, 322–331) genannten jüngsten Theorie-Tendenzen: raumtheoretische Ansätze, visuelle Kultur, Emotionsforschung, Material Culture Studies, Human-Animal Studies und Ecocriticism.

Literatur als Teil
eines umfassenden
Textkorpus

Allen vernetzten Theorieansätzen geht es nicht primär um die Ermittlung von Textbedeutungen, sondern viel allgemeiner um die Einsicht in Text-

strategien und -verfahren als Teil einer allgemeinen Theorie der menschlichen Kommunikation. Ziel der Textanalyse ist folglich das Verstehen des Prozesses der Bedeutungskonstruktion und die Beschreibung seines Funktionierens.

Lateinamerikanische Paradigmen

Lateinamerika: Lateinamerikanische Theoriebildung hat an der allgemeinen literaturtheoretischen Entwicklung teil, zeigt aber spezifische Akzentsetzungen. Kohut spricht von zwei Denk- und Interpretationsmodellen im 20. Jh. und im Übergang zum 21. Jh. mit einem »enormen Einfluss auf die lateinamerikanische Literatur selbst und die Literaturwissenschaft«: Dependenz-Theorie und postkoloniale Theorie (Kohut 2016, 28 f.). Auch der diskursanalytische Ansatz bewirkt in Lateinamerika eine Veränderung der Forschungsbereiche und -gegenstände und führt zu einem nicht mehr literaturzentrierten, sondern kulturorientierten Verständnis der Geisteswissenschaften (Rincón 1994, 21).

Methoden

Zum Begriff

Eine **Methode** (griech. *methodos*: ›Verfolgen‹) zeigt einen Weg zu einem festgesetzten Ziel. Im wissenschaftlichen Kontext ist eine Methode »ein Verfahren, mit dem geregelt wird, wie man zu bestimmten wissenschaftlichen Ergebnissen kommt. Das bedeutet, dass eine Methode ihre Voraussetzungen klar machen muss, dass sie einzelne, konkrete, stets wiederholbare Schritte definieren muss und dass sie deutlich machen muss, auf welche Art von Ergebnissen sie abzielt« (Jahraus 2008, 55).

Eine wissenschaftliche Interpretation stützt sich auf eine explizite Methode, aus der Vorschriften für intersubjektiv nachvollziehbare und wiederholbare Analyseschritte abgeleitet werden (vgl. Jahraus 2008, 55). Es gibt also nicht richtige Methoden an sich, sondern nur angemessene in Bezug auf ein Erkenntnisinteresse (zum Methodenpluralismus vgl. Köppe/Winko 2013, 14 f.).

Textzentrierte Methoden sind z. B.

- die werkimmanente Methode des Close Reading, die der New Criticism entwickelt
- die Suche nach Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen Textkonstituenten im Strukturalismus
- das Aufdecken von Widersprüchen, Ambivalenzen und dem Ausgeschlossenen der Texte im Poststrukturalismus und in der Dekonstruktion.

Autorzentrierte Methoden sind z. B.

- die Korrelierung von Lebensereignissen mit Textstrukturen in der biographischen Methode
- die Untersuchung des Textes auf einen latenten Sinngehalt (dem latenten Traumgehalt vergleichbar) in der psychoanalytischen Methode.

Eine leserzentrierte Methode ist z. B. die Ermittlung von Aneignungsprozessen von Texten bei konkreten Lesern anhand von Fragebögen und Interviews in der empirischen Rezeptionsforschung.

Eine kontextzentrierte Methode arbeitet beispielsweise heraus, wie sich die sozialen, politischen oder ideologischen Entstehungsbedingungen der Texte in deren Struktur und Inhalt niederschlagen (Literatursoziologie, New Historicism). Die vernetzten Theorien sind von ihren Zielen und ihren Fragestellungen her oft nicht auf die Untersuchung von Einzeltexten eingestellt, können aber auch auf diese angewendet werden (beispielhaft zur Diskursanalyse vgl. Köppe/Winko 2013, 104 f.).

Grenzen der Methoden: Verfahrensweisen in den Geisteswissenschaften und insbesondere in der Literaturwissenschaft sind nicht mit denen der Naturwissenschaften gleichzusetzen. Köppe/Winko bemerken zu Recht:

Unterschied
Geistes- und Natur-
wissenschaften

»Eine Methode im engeren Sinne etwa der naturwissenschaftlich experimentellen Verfahren oder des logisch-deduktiven Folgerns muss klare Anweisungen zur Abfolge festgelegter Schritte enthalten, die zu wiederholbaren Ergebnissen führen. Verfahren zur Analyse oder Interpretation dagegen verfügen im Regelfall weder über solche klaren Anweisungen noch über eine festgelegte Abfolge von Untersuchungsschritten, und ihre Ergebnisse, etwa die von Gedichtinterpretationen, sind nicht exakt reproduzierbar. Dennoch weisen auch diese Verfahren Regelmäßigkeiten auf, die es erlauben, sie als Methoden in einem schwächeren Sinne aufzufassen.« (Köppe/Winko 2013, 14)

Allgemeine Literatur

- Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto: *Literaturwissenschaft*, 3., überarb. und erw. Aufl., Paderborn 2010.
- Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*; Bd. 2: *Methoden und Theorien*; Bd. 3: *Institutionen und Praxisfelder*, Stuttgart/Weimar 2007.
- Baasner, Rainer/Zens, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin ³2005.
- Bachmann-Medick, Doris: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, 2., aktual. Aufl., Tübingen/Basel 2004.
- Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, 7., erw. und durchges. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001 [1992].
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007.
- Bußmann, Hadumond (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart ³2002.
- Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*; Bd. I: *Lírica personal*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte; Bd. II: *Villancicos y letras sacras*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte; Bd. III: *Autos y loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte; Bd. IV: *Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto G. Salceda, México 1951; 1952; 1955; 1957.

- Culler, Jonathan: *Literary theory. A Very Short Introduction*, New York 2011 [1997].
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, 2., überarb. und erw. Aufl., Tübingen/Basel 1995.
- Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, Oxford et. al. ²1996.
- Exner, Isabel/Rath, Gudrun (Hg.): *Lateinamerikanische Kulturtheorien. Grundlagentexte*, Konstanz 2015.
- Grübel, Rainer/Grüttemeier, Ralf/Lethen, Helmut: *BA-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch*, Reinbek bei Hamburg 2005.
- Hess, Rainer/Siebenmann, Gustav/Stegmann, Tilbert: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, Tübingen ⁴2003.
- Jahraus, Oliver: *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2008.
- Jahraus, Oliver/Scheffer, Bernd (Hg.): *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*, Tübingen 1999.
- Klausnitzer, Ralf: *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*, Berlin/New York ²2012.
- Klinkert, Thomas: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, 4., durchges. Aufl., Berlin 2008.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, 2., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2013.
- Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*, Kiel 2006.
- Marchese, Angelo/Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona ⁹2007 [1986].
- Martínez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarb. Aufl., München 2016.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart/Weimar ²2000.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 5., akt. und erw. Aufl., Stuttgart 2013.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig 2001.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart 2003.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*, Stuttgart 2010.
- Pomino, Natascha/Zepp, Susanne: *Hispanistik*, Paderborn, 2004.
- Stenzel, Hartmut: *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2010.
- Stiegler, Bernd: *Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn 2015.
- Strosetzki, Christoph: *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft*, 2., neu bearb. Aufl., Berlin 2010.
- Wilpert, Gero v.: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart ⁸2001.

Weiterführende und zitierte Literatur

1.1 Text- und Literaturbegriffe

- Bachmann-Medick, Doris [2004a]: »Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells«. In: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen 2004, S. 147–159.
- Corbinea-Hoffmann, Angelika: *Die Analyse literarischer Texte. Einführung und Anleitung*, Tübingen/Basel 2002.
- Cortázar, Julio: *Rayuela*, Caracas 1980.

- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1987.
- Fries, Norbert: »Wortfeld«. In: Glück/Rödel 2016, S. 773 f.
- Fritz, Gerd: *Kohärenz. Grundfragen der linguistischen Kommunikationsanalyse*, Tübingen 1982.
- Glück, Helmut: »Kontext«. In: Glück/Rödel 2016, S. 362 f.
- Glück, Helmut/Rödel, Michael (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*, 5., aktual. und überarb. Aufl., Stuttgart 2016.
- Hartnack, Christiane/Schreiner, Karin: »Interkulturelle Kommunikation«. In: Ferdinand Kreff/Eva-Maria Knoll/Andre Gingrich (Hg.): *Lexikon der Globalisierung*, Bielefeld 2011, S. 161–164.
- Hauptmeier, Helmut/Schmidt, Siegfried J.: *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft*, Braunschweig/Wiesbaden 1985.
- Jakobson, Roman: *Selected Writings*, Bd. 3: *Poetry of grammar and grammar of Poetry*, The Hague/Paris/New York 1981.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007.
- Monterroso, Augusto: *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona 1981.
- Moser, Sibylle: *Komplexe Konstruktionen. Systemtheorie, Konstruktivismus und empirische Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 2001.
- Müske, Eberhard: *Diskurssemiotik. Zur funktionellen Integration des Frame-Konzepts in ein dynamisches Modell literarisch-künstlerischer Texte*, Stuttgart 1992.
- Rödel, Michael: »Kohärenz«. In: Glück/Rödel 2016, S. 342.
- Rödel, Michael [2016a]: »Isotopie«. In: Glück/Rödel 2016, S. 311.
- Scheffer, Bernd: »Interpretation, Medieninterpretation – über Analyse und Wissenschaft hinaus. Plädoyer für eine selbstverständliche, un(zu)gehörige, essayistische Schreibweise«. In: Jahraus/Scheffer 1999, S. 199–240.
- Schneider, Jost: »Literatur und Text«. In: Anz 2007, Bd. I, S. 1–23.
- Sottong, Hermann J./Müller, Michael: *Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft*, Bielefeld 1998.
- Titscher, Stefan/Wodak, Ruth/Meyer, Michael/Vetter, Eva: *Methoden der Textanalyse. Leitfaden und Überblick*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*, 2., vollst. überarb. und erw. Aufl., München 2001.

1.2 Semiotik

- Assmann, Aleida: »Kulturwissenschaften«. In: Anz 2007, Bd. 2, S. 459–469.
- Bachmann-Medick, Doris: »Kulturanthropologie«. In: Nünning/Nünning 2003, S. 86–107.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1: *Die Sprache*; Bd. 2: *Das mythische Denken*; Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt ²1953; 1953; ²1954.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987.
- Koch, Walter A. (Hg.): *Semiotik in den Einzelwissenschaften*, 2 Bde., Bochum 1990.
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy [2004a]: »Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven«. In: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*, Tübingen 2004, S. 9–29.
- Ogden, [Charles K.]/Richards, [Ivor A.]: *The Meaning of Meaning. A Study of The Influence of Language upon Thought and of The Science of Symbolism*. London 1922 [1923].

- Ort, Claus-Michael: »Kulturbegriffe und Kulturtheorien«. In: Nünning/Nünning 2003, S. 19–38.
- Posner, Roland: »Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe«. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt a. M. 1991, S. 37–74.
- Posner, Roland: »Kultursemiotik«. In: Nünning/Nünning 2003, S. 39–72.
- Rincón, Carlos: »Die neuen Kulturtheorien: Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme«. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen 1994, S. 1–35.
- Schöföler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008.

2.1 Gattungen, Textsorten, Medien

- Barnet, Miguel: *Biografía de un cimarrón*, La Habana 2001 [1966].
- Beck, Klaus: *Kommunikationswissenschaft*, 5., überarb. Aufl., Konstanz/München 2017.
- Beverly, John: *Against Literature*, Minneapolis/London 1993.
- Castro Morales, Belén: »El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Un panorama posible«. In: Trinidad Barrera (Hg.): *Historia de la literatura hispanoamericana*; Bd. 3: *Siglo XX*, Madrid 2008, S. 805–852.
- Exner, Isabel/Rath, Gudrun [2015a]: »Einleitung. Kulturtheorien der Amerikas. Nachträgliche Sichtbarkeiten und zukünftige Intersektionen«. In: Exner/Rath 2015, S. 9–22.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*, 5., vollst. überarb. und erhebb. erw. Aufl., München 2004.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 1987.
- Grampp, Sven: *Medienwissenschaft*, Konstanz/München 2016.
- Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang (Hg.): *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Wiesbaden ²1975.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, 2., aktual. und überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2010.
- Janik, Dieter: *Hispanoamerikanische Literaturen. Von der Unabhängigkeit bis zu den Avantgarden (1810–1930)*, Tübingen/Basel 2008.
- Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, 4., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2010.
- Links, Christoph: »Erfolge eines jungen Genres. Miguel Barnet und die Testimonialliteratur«. In: ders. (Hg.): *Lateinamerikanische Literaturen im 20. Jahrhundert. Autoren, Werke, Strömungen*, Berlin et al. 1992, S. 89–105.
- Moreiras, Alberto: *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham 2001.
- Oviedo, José Miguel: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid 1991.
- Pross, Harry: *Publizistik. Thesen zu einem Grundcolloquium*, Neuwied 1970.
- Raible, Wolfgang: »Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht«. In: *Poetica* 12 (1980), S. 320–349.
- Rössner, Michael (Hg.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, 3., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007.
- Schmidt, Siegfried J.: »Medienkulturwissenschaft«. In: Nünning 2013, S. 496–499.
- Zima, Peter V.: *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012.

2.2 Epik – Erzählung und Roman

- Allende, Isabel: *La casa de los espíritus*, Barcelona 1984.
- Bachtin, Michail: »Formen der Zeit und des Chronotops im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik [1938]«. In: ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Hg. von Edward Kowalski/Michael Wegner, Berlin 1986, S. 262–464.

- Bolaño, Roberto: *Estrella distante*, Barcelona 2011 [1996].
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978.
- Fuentes, Carlos: *La muerte de Artemio Cruz*, México 2014 [1962].
- Genette, Gérard: *Figures I. Figures II. Figures III*, Paris 1966/1969/1972.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Isaacs, Jorge: *María*. Ed. Gustavo Mejía, Caracas 1978.
- Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart/Weimar 2009.
- Klein, Christian/Martínez, Matías [2009a]: »Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens«. In: Klein/Martínez 2009, S. 1–13.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.
- Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart 2016.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Lotman, Jurij M.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Hg. von Karl Eimermacher, Kronberg 1974.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007.
- Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2011.
- Meuter, Norbert: »Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften«. In: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*; Bd. 2: *Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 140–155.
- Monterroso, Augusto: *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona 1981.
- Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003.
- Mutis, Álvaro: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid 1997.
- Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias (1933–1973)*, Barcelona 2008 [1973].
- Nünning, Ansgar: »But why will you say that I am mad?« On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration«. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22.1 (1997), S. 83–105.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2001.
- Reis, Carlos/Lopes, Ana Cristina M.: *Diccionario de Narratología*, Salamanca ²2002.
- Rulfo, Juan: *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo. Otros textos*, Ayacucho 1977.
- Saupe, Achim/Wiedemann, Felix: »Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft«. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 28.1.2015; <https://docupedia.de/zg/Narration> (17.10.2016).
- Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*, 4., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 2016.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.
- Vallejo, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*, Barcelona 2002.

2.3 Drama

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2014.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin ⁴2008.
- Dorfman, Ariel: *La Muerte y la Doncella*, Buenos Aires 1992.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*; Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel 2001.

- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel 2010.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.
- Lope de Vega, Félix: »Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo« [1609]. In: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/p0000001.htm#I_1_ (12.12.2016).
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2001.
- Piñera, Virgilio: *Teatro completo*. Hg. von Rine Leal, La Habana 2002.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*, 2., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart 2017.
- Spang, Kurt: *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona 1991.
- Warstat, Matthias et al.: »Einleitung«. In: ders. et al. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen*, Berlin 2017.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017.

2.4 Lyrik

- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2015.
- Darío, Rubén: *Poesías completas*. Hg. von Alfonso Méndez Plancarte, 2 Bde., Madrid 1967.
- Domínguez Caparrós, José: *Métrica española*, Madrid 2014.
- Domínguez Caparrós, José: *Diccionario de métrica española*, Madrid 2016.
- Huidobro, Vicente: *Obras completas de Vicente Huidobro*, Bd. I, Santiago de Chile 1976.
- Kurz, Gerhard: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen 1999.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen ²1993.
- Mahler, Andreas/Weich, Horst: »Grundfragen der Analyse von Lyrik und Chanson«. In: Ingo Kolboom/Thomas Kotschi/Edward Reichel (Hg.): *Handbuch Französisch. Sprache – Literatur – Kultur – Gesellschaft. Für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2003, S. 655–659.
- Navarro Tomás, T[omás]: *Métrica española*, Barcelona 1991.
- Quilis, Antonio: *Métrica española*, Madrid ⁵1982.
- Spang, Kurt: *Ritmo y Versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia 1983.
- Wetzel, Hermann H.: *Lyrikanalyse für Romanisten. Eine Einführung*, Berlin 2016.

2.5 Film und Gattungen der Massenmedien

- Abel, Julia/Klein, Christian (Hg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart 2015.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, 5., durchges. und erw. Aufl., Stuttgart 2003.
- Carroll, Noël: »Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus«. In: Hohenberger 1998, S. 35–68.
- Dittmar, Jakob F.: *Comic-Analyse*, 2., durchges. Aufl., Konstanz 2011.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, 2., erw. Aufl., München 2008.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, 5., akt. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012.
- Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998.

- Hohenberger, Eva [1998a]: »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme«. In: Hohenberger 1998, S. 8–34.
- Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmsemiotik*, München 2007.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, 2., durchges. u. aktual. Aufl., Stuttgart 2007.
- Koebner, Thomas [2007a]: »Essayfilm«. In: Koebner 2007, S. 175–177.
- Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, 4., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2010.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden*, Wien/Köln/Weimar 2005.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, überarb. und erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 2009.
- Monaco, James/Bock, Hans-Michael: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, überarb. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 2011.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis 1991.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, 2., überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar 1997.
- Schleich, Markus/Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen 2016.

3 Rhetorik und Stilistik

- Aristoteles: *De arte rhetorica*. Hg. von F. Sieveke, München 1980.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt und erläutert von Christof Rapp, Berlin 2002.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin ³2010 [2007].
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2015.
- Belting, Hans (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- Eroms, Hans-Werner: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, 2., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2014.
- Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe, Geschichte, Rezeption*, München ³1998.
- Göttert, Karl-Heinz/Jungen, Oliver: *Einführung in die Stilistik*, München 2004.
- Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014.
- Jannidis, Fotis/Kohle, Hubertus/Rehbein, Malte (Hg.): *Digital Humanities. Eine Einführung*, Stuttgart 2017.
- Kirschenmann, Johannes/Wagner, Ernst (Hg.): *Bilder, die die Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken*, München 2006.
- Knappe, Joachim: »Rhetorik«. In: Sachs-Hombach 2005, S. 134–148.
- Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Ismaning ¹⁰1990 [1963].
- Mirzoeff, Nicholas (Hg.): *The Visual Culture Reader*, London/New York 1998.
- Mitchell, William J. T[homas]: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1987.
- Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003.
- Ottmers, Clemens: *Rhetorik*, Stuttgart/Weimar ²2007.
- Plett, Heinrich F.: *Systematische Rhetorik*, München 2000.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005.

- Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart/Weimar ²1999.
- Spang, Kurt: *Grundlagen der Literatur- und Werberhetorik*, Kassel 1987.
- Titzmann, Michael: »Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern«. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*, Passau 2006, S. 215–248.
- Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 12 Bde., Berlin 1992–2015.
- Ueding, Gert (Hg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*, Berlin 2005.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, 5., aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011.

4 Theorien und Methoden der Textinterpretation

- Altamirano, Carlos: »Prólogo«. In: Carlos Altamirano/Beatriz Sarlo (Hg.): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires 1983, S. 9–12.
- Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012.
- Ernst, Christoph/Sparr, Walter/Wagner, Hedwig (Hg.): *Kulturhermeneutik. Interdisziplinäre Beiträge zum Umgang mit kultureller Differenz*, München 2008.
- Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Mass./London 1980.
- Geisenhanslüke, Achim: *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*, Darmstadt 2003.
- Grübel, Rainer/Grüttemeier, Ralf/Lethen, Helmut: *BA-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch*, Reinbek bei Hamburg 2005.
- Harth, Dietrich/Gebhardt, Peter (Hg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1982.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ³1990.
- Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel 2004.
- Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf G./Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, vollst. überarb. u. akt. Neuausg., Stuttgart 2008.
- Kohut, Karl: *Kurze Einführung in Theorie und Geschichte der lateinamerikanischen Literatur (1492–1920)*, Berlin 2016.
- Leitch, Thomas (Hg.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford 2017.
- Mazzotti, José Antonio: »Antonio Cornejo Polar«. In: Clara María Parra Triana/Raúl Rodríguez Freire (Hg.): *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX*, Valparaíso 2015, S. 413–417.
- Morgenroth, Claas: *Literaturtheorie. Eine Einführung*, Paderborn 2016.
- Rincón, Carlos: »Die neuen Kulturtheorien: Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme«. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen 1994, S. 1–35.
- Srubar, Ilja (Hg.): *Kultur und Semantik*, Wiesbaden 2009.
- Stiegler, Bernd: *Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn 2015.
- Titzmann, Michael: *Strukturelle Textanalyse*, München 1977.
- Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München ²1979.
- Weimar, Klaus: »Literaturwissenschaft«. In: Harald Fricke et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin/New York 2000, S. 485–489.