

# Lösungen

## Einheit 1

**Aufgabe 1.1** Unterbrechen Sie für einen Moment die Lektüre und beantworten Sie für sich die zuletzt gestellte Frage in Bezug auf Literatur.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 1.2** Suchen Sie weitere – imaginäre oder Ihnen bekannte reale – Beispieltex-te, die gegen die Kriterien der Poetizität und der Fiktionalität zur Bestimmung von Literatur sprechen.

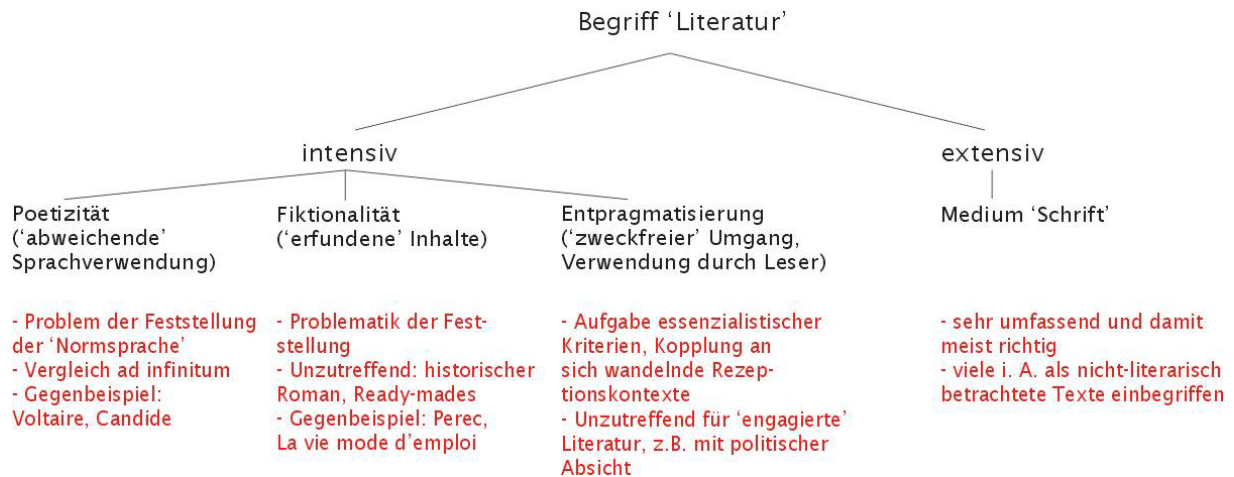
Zur Poetizität: Besonders ‚realistische‘ Texte etwa können ‚alltägliche‘ Sprache verwenden, um die Illusion des Wirklichen zu steigern; sie sind aber nicht weniger literarisch (man kennt dieses Verfahren beispielsweise von Balzac, vgl. S. 148ff.). ‚Abweichende‘ Sprachverwendung außerhalb der Literatur kann sich im Bereich der Redekunst finden (z.B. politische Reden, Predigten), in der Werbung oder im Zusammenhang mit Gruppensprachen (im Französischen z.B. *verlan*, *argot*).

Zur Fiktionalität: Neben den auf S. 13 genannten gibt es zahlreiche nicht-fiktionale Textsorten innerhalb literarischer Kanones, so beispielsweise Biographien und Autobiographien (vgl. S. 131f.), Essays (vgl. S. 132) und philosophisch-moralistisches Schrifttum (etwa die *Maximen* von La Rochefoucauld). Ein Beispiel für eine fiktionale, aber nicht-literarische Textsorte wäre der Witz.

**Aufgabe 1.3** Versuchen Sie vor dem Weiterlesen, einige medienspezifische Grundeigenschaften von Literatur zu nennen. Der Vergleich mit anderen Medien (Zeichensystemen) wird Ihnen bei der Suche helfen, ebenso Ihre evtl. bereits erworbenen Grundkenntnisse der Linguistik. –

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 1.4** Erstellen Sie ein graphisches Resümee der Ausführungen zum Literaturbegriff. Rubrizieren Sie dabei die verschiedenen Eingrenzungsvorschläge und notieren Sie, farblich abgesetzt, jeweils Einwände und Gegenbeispiele. Eine Möglichkeit hierfür wäre eine Baumstruktur.



**Aufgabe 1.5** Friedrich Kittler ist nicht der erste, der den Zusammenhang zwischen medientechnischen Entwicklungen und Veränderungen der Literatur gesehen hat. Häufig haben Schriftsteller selbst in ihren Werken Überlegungen formuliert, die später in literaturwissenschaftlichen Theorien systematisiert wurden. Lesen Sie folgenden Auszug aus den *Entretiens avec le professeur Y* von Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), einer 1954 verfassten fiktionalen poetologischen Diskussion über seinen Romanstil, der auch hier sichtbar wird, und bearbeiten Sie die anschließenden Leitfragen.

Laut Céline bewirken der Aufstieg des Kinos als neue Kunstform und die Darstellungsmittel, über die es verfügt, dass bestimmte überkommene Themen nicht mehr literaturtauglich sind, weil die Formen ihrer Vermittlung (etwa Schreibstil) im Vergleich zum Kino unbeholfen und schal wirken („le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... péroreuse et vaine!...“). Hier wäre beispielsweise zu denken an realistische Formen aus dem 19. Jh., an denen manche der von ihm kritisierten „écrivains d'aujourd'hui“ festhalten. Eine auf Abbildung der Wirklichkeit abzielende Landschaftsbeschreibung etwa („les paysages, le pittoresque“) steht einer filmischen Wiedergabe notwendigerweise nach. Verharrt der Roman in solchen literarischen Formen aus der Zeit vor dem Aufkommen konkurrierender Medien (also aus dem Aufschreibesystem von 1800), degradiert er sich zur Vorlage einer Verfilmung, die dann das eigentliche künstlerische Potenzial zu entfalten vermag („leurs romans, tous leurs romans, gagneraient beaucoup, gagneraient tout, à être repris par un cinéaste... leurs romans ne sont plus que des scénarios“), wird zur kommerziellen („plus ou moins commerciaux“) Unterhaltungs-Literatur gemäß der dritten Möglichkeit nach Kittler (S. 18), die als solche nur von einem unbedarften, mit dem Kino nicht vertrauten Publikum noch geschätzt wird, wie Céline sarkastisch anmerkt. Sein Vorschlag für die notwendige Innovation der Literatur angesichts der Konkurrenzmedien liegt in einer neuen, an das Mündliche angelehnten und mit „Emotion“ aufgeladenen literarischen Sprache („retrouver l'émotion du ‚parlé‘ à travers l'écrit“), die das Zeichensystem gegenüber dem Inhalt aufwertet und zudem mit der Emotion auf ein Thema abhebt, das Literatur genauso gut, wahrscheinlich besser darzustellen vermag als das Kino.

## Einheit 2

**Aufgabe 2.1** Versuchen Sie vor dem Weiterlesen ggf. mit Hilfe eines Fremdwörterbuchs oder im Idealfall eines literaturwissenschaftlichen Fachwörterbuchs die genannten Begriffe zu bestimmen und von einander abzugrenzen.

Poetik: Lehr-, Regelbuch der Dichtkunst; Theorie der Dichtung als Teil der Literaturwissenschaft

Poesie: Dichtkunst, Dichtung, bes. in Versen geschriebene Dichtung im Gegensatz zur Prosa

Poetizität: Eigenschaft eines Textes, poetisch zu sein

Poetisch: die Poesie betreffend, dichterisch

Poetologisch: die Poetik betreffend, auf ihr basierend

Literaturgeschichte: Geschichte des Schrifttums

Literaturkritik: wissenschaftliche Beurteilung des Schrifttums; zugleich: kritische Stellungnahmen zu schriftstellerischen Texten außerhalb eines streng universitären Rahmens

Literaturphilosophie: Ergründung des Wesens und der Möglichkeiten von Literatur

Rhetorik: Wissenschaft von der wirkungsvollen Gestaltung der öffentlichen Rede; Lehrbuch der Redekunst

**Aufgabe 2.2** Überprüfen Sie durch einen Blick in eine Tragödie von Jean Racine und in eine Komödie von Molière, inwieweit sich die Lehre von den unterschiedlichen Stilhöhen und von der Ständeklausel in diesen beiden Gattungen des klassischen Theaters erhalten haben.

Am Beispiel von Jean Racines *Phèdre et Hippolyte* (siehe auch Einheit 7) lässt sich zeigen, dass die auf die Bühne tretenden Figuren zum größten Teil adliger Herkunft sind, insbesondere die Hauptfiguren. Ihnen stehen nicht-adlige Berater und Bedienstete zur Seite, die nur Nebenrollen übernehmen. Eine deutliche sprachlich-stilistische Kluft zwischen beiden Ständen ist allerdings nicht gegeben, da die klassisch-gedämpfte Sprache im Stück jegliche alltagssprachlich-derbe Ausdrucksweise unterbindet. Allerdings wird nur den Hauptfiguren die Möglichkeit eingeräumt, in Monologen oder Tiraden ausgiebig über ihre inneren Befindlichkeiten Auskunft zu geben und dabei eine stilistisch besonders ausgefeilte Sprache zu verwenden.

In den Molièreschen Komödien, die *per se* einer niederen Gattung im Sinne der poetischen Wertkategorien zugehören, finden sich zahllose alltagssprachliche Elemente, welche auf der Ebene der Wortwahl, des Satzbaus, über eingestreute Ausrufe etc. eine niedere Stilhöhe der Ausdrucksweise bedingen. Als Beispiel kann ein Auszug aus *Le Bourgeois gentilhomme* in Akt I, 1 dienen, in dem Molière die Konfrontation des ungebildeten Bürgers mit einem präziösen (d.h. rhetorisch ausgefeilten und auf gängigen literarischen Mustern aufbauenden) Liebeslied einen komischen Effekt erzielt:

MUSICIEN, *chantant*:

*Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême,  
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis ;  
Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,  
Hélas ! que pourriez-vous faire à vos ennemis ?*

MONSIEUR JOURDAIN :

Cette chanson me semble un peu lugubre, elle endort, et je voudrais que vous la pussiez un peu ragaillardir par-ce, par-là.

MAITRE DE MUSIQUE :

Il faut, Monsieur, que l'air soit accommodé aux paroles.

MONSIEUR JOURDAN :

On m'en apprend un tout à fait joli, il y a quelque temps. Attendez... Là... comment est-ce qu'il dit. (...)

Dorante, ein Vertreter des Adels, im selben Stück Liebhaber von Jourdain's Tochter, drückt sich im Vergleich hierzu durchwegs sehr viel gewählter aus.

(Molière: *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard 1971, 715)

**Aufgabe 2.3** Welche Anhaltspunkte gibt das oben angeführte Sonett Ronsards dafür, dass es im Sinne einer normativen Poetik als sehr sorgfältig konstruierter Text verfasst wurde?

Das Sonett ist in kunstvollen Alexandrinern verfasst (vgl. Einheit 6.3.1), weist ein sorgfältig konstruiertes Reimschema auf (ABBA ABBA CDC DCD) mit Wechsel von ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Reimen; es enthält eine große Anzahl von rhetorischen Mitteln (vgl. Einheit 4), von denen hier nur die augenfälligen Anaphern („Par ...“) und die Enumeratio in den Versen 2-7 genannt seien.

**Aufgabe 2.4** Versuchen Sie auf Grundlage des bisher Gesagten eine schlagwortartige Abgrenzung zwischen Klassik und Romantik.

Hugo setzt nicht zuletzt der auf kunstvollen Regeln aufbauenden Dichtung der Klassik eine „nouvelle poésie“ entgegen: Sie richtet sich gegen die ästhetische Stilisierung der antiken Vorbilder, die aufgrund des Ideals der schriftstellerischen Nachahmung („imitation“) Jahrhunderte lang maßgeblich waren. Die romantische Dichtung, welcher Hugo hier das Wort redet, soll statt dessen die Natur selbst zum Vorbild haben und die gesamte Bandbreite der Schöpfung erfassen, also auch ihre von der idealisierten Schönheit abgewandten Seiten („l'ombre“), etwa das Hässlich-Groteske („le grotesque“). Die körperliche Unvollkommenheit kann somit der einseitigen Ausrichtung auf das immateriell-seelische entgegengestellt werden.

**Aufgabe 2.5** Weshalb entspricht das von Aristoteles betrachtete antike Epos (z.B. Homers *Ilias*) nicht mehr dem heute geläufigen Begriff der ‚Epik‘?

Das Homersche Epos war eine erzählende Langform, die in Versen verfasst war und mündlich vorgetragen wurde; heute hingegen findet sich des Öfteren eine undifferenzierte Gleichsetzung von ‚Epik‘ und ‚Prosa‘, wobei also auf schriftlich ausformulierte Prosa-Texte abgezielt wird.

**Aufgabe 2.6** Finden Sie anhand eines geeigneten Nachschlagewerks weitere Typen aus dem Bereich der Lyrik (z.B. Sonett).

Als weitere Typen bzw. Untergattungen der Lyrik können u.a. genannt werden: die Ballade, die Kanzone, das *rondeau*, das Madrigal, das *chanson*, etc. (Vgl. Einheit 4.4).

**Aufgabe 2.7** Versuchen Sie für folgende Untergattung bzw. Typen festzustellen, inwieweit mit dem Gattungsnamen bereits ein Vorverständnis in Bezug auf die Stilhöhe, den Aufbau und die Inhalte verbunden ist: Tragödie; Science-Fiction-Roman; Liebesgedicht.

- zur selbständigen Bearbeitung -

**Aufgabe 2.8** Überprüfen Sie anhand zweier Literaturgeschichten (oder der abrissartigen Einträge in einem ausführlicheren Lexikon) die zeitlichen Epochenbegrenzungen der französischen und der deutschen Klassik.

- zur selbständigen Bearbeitung -

**Aufgabe 2.9** Vergleichen Sie die rudimentäre Einteilung der Epochen der französischen Literatur in *Moyen Âge – XVI<sup>e</sup> siècle – XVII<sup>e</sup> siècle – XVIII<sup>e</sup> siècle – XIX<sup>e</sup> siècle* und *XX<sup>e</sup> siècle* mit einer beliebigen französischen Literaturgeschichte. Welche Gemeinsamkeiten und Abweichungen liegen vor, und welche Rückschlüsse erlaubt dieses Ergebnis?

Die von Jürgen Grimm herausgegebene Französische Literaturgeschichte (Stuttgart/Weimar<sup>5</sup>2006) unterscheidet für den entsprechenden Zeitraum:

- Das Hohe Mittelalter
- Das Spätmittelalter
- Die Literatur der Renaissance
- Das ‚klassische‘ Jahrhundert
- Die Literatur des 18. Jahrhunderts
- Vom Ende der Großen Revolution zur Kommune: Romantik und Realismus
- Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik
- Nach dem Zweiten Weltkrieg
- Frankophone Literaturen außerhalb Frankreichs

Abgesehen von der Zweiteilung des Mittelalters in unterschiedliche Phasen fällt am gewählten Beispiel auf, dass die Kriterien für die epochale Eingrenzung im Laufe der Darstellung verschoben werden müssen: Stehen zu Beginn Epochenbezeichnungen im Vordergrund („Mittelalter“, „Renaissance“, „Klassik“), so fällt es im Anschluss daran schwer, mit derartigen Epochenzuschreibungen zu arbeiten, die stets auch die unter ihnen erfassten literarischen Werke und Strömungen im Sinne von stilistischen, thematischen, produktionsästhetischen Gemeinsamkeiten zu gruppieren scheinen, also auf einen Epochencharakter abheben. Mit dem 18. Jh. wird die Betonung auf eine neutralere, da numerische Zeitrechnung gelegt, die allerdings suggeriert, es handele sich beim betrachteten Zeitraum um ein in sich geschlossenes Jahrhundert. Die Zählung nach Jahrhunderten muss im Weiteren aufgegeben werden, denn nun geben politische Ereignisse bzw. Staatsformen die Eckpunkte der Epocheneinteilung vor. Im letzten Kapitel schließlich zeigt sich, dass Literaturgeschichte zumeist die Literaturgeschichte eines begrenzten nationalen Raumes ist, so dass die französischsprachigen Literaturen außerhalb Frankreichs sich nur schwer unter den zuvor verwendeten Einteilungen erfassen lassen.

Der Versuch, die Entwicklung literarischer Formen entlang der Geschichte einer Sprache und der auf ihr aufbauenden Literatur(en) zu erfassen, sieht sich – wie das zitierte Beispiel stellvertretend für viele andere zeigt – unvermeidlich mit der Notwendigkeit konfrontiert, Abgrenzungen vorzunehmen, die auf einem intersubjektiv nachvollziehbaren und somit rechtfertigbaren Vorgehen beruhen, aber auch unter anderer Gewichtung womöglich anders gezogen hätten werden können.

**Aufgabe 2.10** Im alltäglichen Sprachgebrauch haben sich die Begriffe ‚klassisch‘ – ‚modern‘, ‚aufklärerisch‘ – ‚romantisch‘ mit ebenso vagen wie umfassenden Bedeutungen aufgeladen, die sich zum Teil aus literar- (und kunst-) historischen Konzepten ableiten. Versuchen Sie, diese landläufigen Begriffsverwendungen stichpunktartig zu umreißen, und vergleichen Sie daraufhin diese Zuschreibungen mit den Epochendarstellungen in der für Aufgabe 2.9 gewählten Literaturgeschichte.

Als ‚klassisch‘ gilt das zum Vorbild Gewordene, Meisterliche, als ‚modern‘ eine relativ neue Entwicklung, mit der man sich selbst noch identifizieren kann. Unter ‚aufklärerisch‘ versteht man gemeinhin ein Vorgehen, das aus falschen Überzeugungen oder Annahmen befreien möchte, mit ‚Romantik‘ wird gerne eine gefühlsbetonte Harmonie assoziiert. Ein Blick in die genannte Literaturgeschichte bestätigt diese landläufigen Begriffsverwendungen nur zum Teil. Die Deutung der französischen Klassik erweist sich hier als mehr oder minder deckungsgleich, da die Epochenbezeichnung auf die Würdigung der ‚klassischen‘ Autoren durch die Nachwelt verweist und auf die als Konzept bestehende Klassik der griechisch-römischen Antike zurückgreifen kann. Die Bezeichnung ‚Moderne‘ kommt in den zitierten Kapitelüberschriften nicht zum Zug, da ihr keine ausreichende Trennschärfe zu eigen ist. Das Kapitel zum 18. Jh. behandelt ausführlich die „bürgerliche Aufklärung“, umfasst aber in ihrer nur mittelbaren Fortsetzung auch die Literatur der französischen Revolution und kann daher nicht allein unter das Motto der Aufklärung gestellt werden. Die Romantik schließlich wird in einen übergeordneten Kontext eingebettet, der einen größeren Zeitraum umfasst und den Gegenbegriff des Realismus mit integriert, woraus sich ersehen lässt, dass eine schematisierende Abgrenzung zweier zeitlich voneinander strikt getrennter Tendenzen oder Epochen für den Beobachtungszeitraum und seine durchgängige sozio-kulturelle Entwicklung nicht sinnvoll erscheint.

**Aufgabe 2.11** Weshalb enthielten Poetiken kritische Betrachtungen der literarischen Werke ihrer Zeit?

Die Formulierung von Kriterien für ‚gute‘, ‚gelungene‘ oder ‚kunstvolle‘ Dichtung kann sich einerseits auf die Forderung stützen, vorbildliche Werke bzw. Autoren der Antike nachzuahmen. Andererseits versuchen entsprechende Darstellungen auf die Entwicklung der ihnen zeitgenössischen Literatur Einfluss zu nehmen und exemplarische Texte der Gegenwart in Lob oder Kritik zu begutachten. Vor allem die kritische Auseinandersetzung mit Gegenwartsautoren lässt dabei in der Argumentation die Notwendigkeit deutlich hervortreten, einem möglichen Qualitätsverlust der Literatur durch die Aufstellung entsprechender Maßstäbe oder gar Regeln Einhalt zu gebieten, wodurch die Poetik ihre eigene Existenz rechtfertigt. Zu fragen wäre im Weiteren allerdings auch, ob die Autoren von Poetiken eine bestimmte Position innerhalb des literarischen Feldes abgrenzen oder verteidigen wollen und insofern eine gezielte Stellungnahme gegen Neuerer auf diesem Gebiet beabsichtigen (vgl. zur Theorie des literarischen Feldes Einheit 10.4.2).

**Aufgabe 2.12** Warum gilt die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen literarischen Texten oftmals als ‚unwissenschaftlich‘, so dass sie bis in die zweite Hälfte des 20. Jh. in der akademischen Forschung und Lehre gemieden wurde?

Der fehlende zeitliche Abstand zu einem zeitgenössischen literarischen Text geht, so eine nicht gänzlich unberechtigte Warnung, mit einer mangelnden Distanz gegenüber diesem künstlerischen Produkt einher. Daher fällt es oftmals schwer, seine Innovativität angemessen

zu beurteilen, ganz abgesehen davon, dass nicht unbedingt vorherzusehen ist, ob dem Werk eine intensive Rezeption zuteil wird oder ob es auf Dauer eine Randerscheinung innerhalb der literaturhistorischen Entwicklung bleibt. Auch wird die konkrete wissenschaftliche Arbeit dadurch erschwert, dass für die Textgrundlage nicht auf eine kritische Ausgabe zurückgegriffen werden kann, über die Autorinnen und Autoren evtl. nur wenige Informationen vorliegen und die eigene Analyse noch nicht auf eine sich gegenseitig Kontur verleihende Diskussion zwischen verschiedenen Forschungsmeinungen Bezug nehmen kann.

**Aufgabe 2.13** Überlegen Sie, welche möglichen Meinungsträger, d.h. Gruppen oder Institutionen, maßgeblich an der Bildung eines Kanons beteiligt sein können.

Die Ausbildung eines Kanons, der genau genommen nur einer unter vielen möglichen Kanones sein kann, vollzieht sich innerhalb eines komplexen Zusammenspiels zahlreicher Faktoren. Für den Bereich der Literatur seien zumindest die Folgenden genannt:

- literarische Akademien, deren Prestige den von ihnen ausgehenden Werturteilen Gewicht verleiht (z.B. Académie française); in diesen Zusammenhang gehören auch die zahlreichen Literaturpreise und Ehrungen, die von unterschiedlichen Vereinen und Trägerschaften vergeben werden (Bsp. Prix Goncourt, Prix Fémina)
- die Lehrpläne von Universitäten und Schulen, die ggf. auf Vorgaben der entsprechenden Ministerien für die staatlich kontrollierten Prüfungen beruhen
- die Publikationstätigkeit der Verlage, die ihrerseits auf eine Nachfrage von Seiten des Fach- bzw. Laienpublikums ausgerichtet ist
- die aktuellen Forschungsinteressen der LiteraturwissenschaftlerInnen, welche mit ihren Arbeiten die Verlagsproduktion speisen und die über ihre Veröffentlichungen (z.B. Literaturgeschichten), öffentlichen Stellungnahmen, in ihren selbstgewählten Lehrveranstaltungen, aber auch organisiert in wissenschaftlichen Gesellschaften das Interesse für bestimmte Werke wachhalten

**Aufgabe 2.14** Welche äußeren Faktoren könnten im 20. Jh. auf deutscher Seite die Kanonbildung zur französischen Literatur beeinflusst haben?

Die Ausbildung und Modifizierung oder gar Revidierung eines Kanons vollzieht sich nicht abrupt, daher ist auf diesem Gebiet keine unmittelbare, umfassende Reaktion auf politische Ereignisse zu erwarten. Dennoch können einschneidende Ereignisse von gesamtgesellschaftlicher Tragweite zu markanten Verschiebungen führen. Das ‚Dritte Reich‘ führte in den Literaturwissenschaften zu einer Ächtung ‚jüdischen‘ Schrifttums, weshalb Autoren wie Marcel Proust mit einem Mal geschmäht wurden. Auf gänzlich andere Art und Weise führte die in der sog. 68er-Revolution kulminierende Erneuerungsbewegung zu einer Entgrenzung des traditionellen Dichtungsverständnisses, das sich in Deutschland infolge der Politisierung der Literatur(wissenschaft) länger als in den abendländischen Nachbarnationen halten konnte. An seine Stelle trat ein weiter gefasster Kanon-Begriff, der auch mit einer Neubewertung der Literatur von Schriftstellerinnen einherging.

**Aufgabe 2.15** Inwiefern greifen die oben vorgestellten Poetiken der französischen Klassik auf ihre antiken Vorgänger von Aristoteles und Horaz zurück?

Chapelain griff auf die Forderung der *imitatio veterum* zurück, ebenso verwies er auf das vorrangige Kriterium vernunftgemäßer Dichtung. Boileau folgt ihm hier nach, auch wenn er

auf die zu erlernenden Regeln des Dichterhandwerks und die erforderliche Klarheit des Ausdrucks verweist.

**Aufgabe 2.16** Wer beschäftigt sich in der Gegenwart beschreibend und wertend mit der Literatur?

Die Literaturkritik ist einerseits auf dem universitären Sektor der Literaturwissenschaft, andererseits in jenen Bereichen angesiedelt, in denen im Medium der Öffentlichkeit zu Neuerscheinungen oder lebenden Autorinnen / Autoren Stellung bezogen wird. Im letzteren Fall handelt es sich zumeist um journalistische Beiträge im Sinne von Buchbesprechungen (Rezensionen), Artikeln oder allgemeiner formuliert Beiträgen in Presse, Hörfunk, Fernsehen und Internet. An der Universität wiederum ist nicht nur an die wissenschaftlichen Interessen der Forschenden zu denken, sondern zugleich an die Diskussion in Seminaren oder die schriftlichen Arbeiten von studentischer Seite, wobei hier freilich das wertende Element eher im Hintergrund steht.

**Aufgabe 2.17** In welcher Form kommen Studierende der Literaturwissenschaft heute mit Kanones der französischen Literatur in Berührung?

Zu nennen wären unter anderem Prüfungsschwerpunkte, Leselisten, Studienpläne, literaturgeschichtliche Überblicksveranstaltungen oder Literaturgeschichten in Buchform.



### Einheit 3

**Aufgabe 3.1** Verschaffen Sie sich anhand eines Vorlesungsverzeichnisses oder der Internet-Präsentation der von Ihnen besuchten (oder in Zukunft zu besuchenden) Universität einen Überblick über die Fachbereiche bzw. Fakultäten. Welche Disziplinen werden gelehrt, wie werden sie gruppiert?

- zur selbständigen Bearbeitung -

**Aufgabe 3.2** Konsultieren Sie zu einem französischen literarischen Text, den Sie, wenn möglich, aus eigener Lektüre kennen, ein literarisches Lexikon wie den ‚Kindler‘ und eine Literaturgeschichte wie die von Jürgen Grimm herausgegebene. Zu welchen Aspekten des Textes erhalten Sie dort jeweils Informationen? Vergleichen Sie diese mit dem Textwissen, das Sie aus Ihrer Lektüre besitzen.

Eine literaturgeschichtliche Darstellung beschäftigt sich mit überzeitlichen Zusammenhängen. Demgemäß wird dort in aller Regel dem individuellen Gehalt und der Form eines einzelnen Textes wenig oder kein Raum gegeben, stattdessen werden kulturgeschichtliche Hintergrundinformationen und Entwicklungslinien von Text zu Text bzw. innerhalb einer Gattung beschrieben, die – nicht unähnlich einer Landkarte – eine ‚Verortung‘ des Textes ermöglicht, ohne dass man den Text selbst damit schon vor Augen hätte. Ein literarisches Lexikon bietet demgegenüber in Form von Zusammenfassungen einen genaueren Blick auf Themen und Handlung einzelner Texte und skizziert ggf. prominente zeitgenössische oder spätere Lesarten, liefert im Unterschied zu einer Literaturgeschichte jedoch nur punktuelles, weil auf den Einzeltext bezogenes Hintergrundwissen, das es kaum erlaubt, größere Zusammenhänge zu rekonstruieren. Eine *eigene Lektüre* des Primärtextes ist durch Sekundärmaterialien zu ergänzen, nicht aber zu ersetzen, da sie allein eine individuelle Einschätzung des Textes und persönliche wie wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm bietet.

**Aufgabe 3.3** Beantworten Sie mit Hilfe der genannten literaturwissenschaftlichen Hilfsmittel folgende Fragen:

- Welcher klassische französische Dramatiker hat den Don-Juan-Stoff aufgegriffen? Welche anderen Texte dieser Stofftradition gibt es?  
Der französische Dramatiker ist Molière mit seinem *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665). Andere wichtige Texte im Bereich des Französischen: Nicolas Drouin, genannt Dorimond, *Le festin de pierre ou le fils criminel* (1658), Viliers père, *Le festin de pierre ou le fils criminel* (1659), Honoré de Balzac, Novelle „L’elixir de longue vie“ (1830), Baudelaire, Gedicht „Don Juan aux enfers“ (1846). Einige Texte der Stofftradition außerhalb Frankreichs: Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), George Byron, *Don Juan* (1819–24), Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust* (1822), José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844).  
Heranzuziehende Arbeitsmittel: Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Laffont/Bompiani, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques*.
- Von wem wurde der Text *Monsieur Nicolas ou Le cœur humain dévoilé* verfasst? Welcher Gattung wird er zugerechnet? Wie viele Bände hatte die Erstaussgabe? Wie lautete der Titel der ersten deutschen Übersetzung?

Restif de la Bretonne (1734–1806), Gattung Autobiographie, 16 Bände Erstausgabe, Deutsche Übersetzung 1905/06 unter dem Titel „Monsieur Nicolas. Das enthüllte Menschenherz“. Heranzuziehendes Arbeitsmittel: Kindler, über Index der Werke zum Autor, dann Artikel zu Gattung, Bänden, Übersetzung.

- In welcher romanistischen Zeitschrift von 1995 finden Sie eine Rezension zu einem Buch über Christine de Pizan?  
Studi francesi 39/1995. Vorgehensweise: Klapp von 1995, im Index rerum unter „Christine de Pizan“, Einträge konsultieren, bei Eintrag Nr. 1868 ist eine Rezension (CR für Comptes-rendus) vermerkt.
- Wer oder was ist ein Lai?  
„Lai“ ist der Oberbegriff für zwei altfranzösische Gattungen, eine insbes. von Marie de France gepflegte Versnovellenform und eine Spielart der Liebeslyrik.  
Heranzuziehendes Arbeitsmittel: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* (LWR), Artikel „Lai“.
- In welchem Gedicht aus Louis Bouilhets *Dernières chansons* (1997) steht der Satz „Amis, je veux me perdre au fond du bois sonore“?  
Gedicht VIII, Soir d’été. Vorgehensweise: Volltextdatenbank Gallica unter *gallica.bnf.fr*, dann Suche nach Autor ‚Bouilhet‘, Auswahl ‚Dernières chansons‘ in Textfassung [Symbol T], im Volltextfenster dann Suche [STRG+F] nach der Gedichtzeile)
- Ermitteln Sie zwei grundlegende Publikationen zum literaturwissenschaftlichen Forschungsfeld Imagologie.  
Auswahl: (1) F. K. Stanzel, „Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker“, in: *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 111/1974, S. 63–82; (2) M. S. Fischer, *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981.  
Heranzuziehendes Arbeitsmittel: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Artikel „Imagologie, komparatistische“

## Einheit 4

**Aufgabe 4.1** Grenzen Sie in Ihren eigenen Worten nochmals die Begriffe ‚Verstehen‘, ‚Analyse‘, ‚Interpretation‘ voneinander ab. Wie ist es zu begründen, dass trotz wissenschaftlicher Objektivität verschiedene und nicht selten konträre Interpretationen zu einem Text existieren? Können Sie sich Kriterien vorstellen, aufgrund derer man Interpretationen qualitativ beurteilen kann?

Verschiedene Interpretationen ergeben sich häufig aus verschiedenen Prämissen. Geht beispielsweise ein Interpret davon aus, dass ein literarischer Text grundsätzlich die gesellschaftliche Situation zur Entstehungszeit widerspiegelt, wird er mit größter Wahrscheinlichkeit zu anderen Interpretationsergebnissen kommen als jemand, der Literatur psychoanalytisch als die private unbewusste Triebbefriedigungsfantasie des Autors versteht. Neben der Plausibilität der Prämissen lassen sich Interpretationen insbesondere an der Transparenz ihrer Herleitung und Textfundierung messen: Sie müssen in überindividuell nachvollziehbarer Weise eine logische Verbindung zwischen Prämissen, konkreter Textgestalt und Interpretationsbefunden herstellen.

**Aufgabe 4.2** Ordnen Sie die genannten signifikantenbezogenen Figuren versuchsweise nach Wiederholungsfiguren, Umstellungsfiguren und Auslassungsfiguren, wobei Sie die Kategorien in verschiedenen Ecken eines Papierbogens zusammenstellen (nicht neben- oder untereinander schreiben) und evtl. farblich unterscheiden. Wiederholen Sie die Übung, ohne in obiger Zusammenstellung nachzusehen.

(a) Wiederholungsfiguren:

Ebene der Einzellaute: Alliteration, Assonanz, Homoioteleuton

Wort- und Satzebene: Anapher, Paronomasie, Akkumulation, Pleonasmus, Figura etymologica, Polyptoton, Parallelismus

(b) Umstellungsfiguren: Anagramm, Chiasmus, Inversion, Hyperbaton,

(c) Auslassungsfiguren: Anakoluth, Ellipse, Aposiopese

nicht eindeutig zuzuordnen: Onomatopöie

**Aufgabe 4.3** Erfinden Sie frei deutsche Beispiele zu jeder der Figuren.

Deutsche Beispiele zu ausdrucksbezogenen rhetorischen Figuren:

Alliteration: *mit Mann und Maus*

Anapher: *Wer soll nun die Kinder lehren und die Wissenschaft vermehren? / Wer soll nun für Lämpel leiten seines Amtes Tätigkeiten?* (Wilhelm Busch)

Assonanz: *Manche Damen haben Laster.*

Homoioteleuton: *...und verschlang die kleine fade Made ohne Gnade. Schade!* (Heinz Erhard)

Paronomasie: *Der Rheinstrom ist geworden zu einem Peinstrom, die Klöster sind ausgenommene Nester, die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer.* (Schiller)

Onomatopöie: *Kuckuck*

Anagramm: *Am Anfang erschuf Gott Himmel und Erde – Chef genehmigte damals Natur und Form*

Akkumulation: *Nun ruhen alle Wälder / Vieh, Menschen, Stadt und Felder* (Gerhardt)

Pleonasmus: *Examensprüfung*

Figura etymologica: *Wer ändern eine Grube gräbt...*

Polyptoton: *Der Mensch ist des Menschen Feind.*

Chiasmus: *Die Kunst ist lang / und kurz ist unser Leben* (Goethe).

Parallelismus: *Heiß ist die Liebe, kalt ist der Schnee.*

Inversion: *Groß ist die Macht der Gewohnheit.*

Hyperbaton: *Der Worte sind genug gewechselt.*

Anakoluth: *Es geschieht oft, dass, je freundlicher man ist, nur Undank wird einem zuteil.*

Ellipse: *Was nun?*

Aposiopese: *Wenn du nicht kommst, dann...*

**Aufgabe 4.4** Versuchen Sie, die genannten inhaltsbezogenen rhetorischen Stilmittel zu Klassen zu ordnen.

Eine mögliche, keineswegs zwingende Gliederung könnte sein:

Übertragungsfiguren (Allegorie, Personifikation, Synästhesie, Zeugma)

Umschreibungsfiguren (Metapher, Periphrase, Antonomasie, Euphemismus, Hendiadyoin, Ekphrasis)

Ersetzungsfiguren (Metonymie, Synekdoche)

Intensivierungsfiguren (Hyperbel, Litotes, Antithese, Oxymoron, Klimax, Apostrophe, Rhetorische Frage, Praeteritio)

**Aufgabe 4.5** Benennen Sie die unterstrichenen rhetorischen Figuren des Gedichts „Le dormeur du val“ von Arthur Rimbaud, mit dem wir uns in der nächsten Einheit eingehender beschäftigen werden.

C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:  
Nature, berce-le chaudemment: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

trou (de verdure): Metapher

chante une rivière: Personifikation

follement: Hyperbel

des haillons D'argent: Metapher, Oxymoron

la montagne fière: Personifikation

mousse de rayons: Synästhesie

jeune, bouche ouverte, tête nue: Asyndeton (Fehlen von Konjunktionen)

baignant: Metapher

son lit vert: Metapher

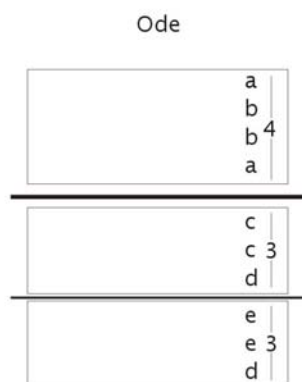
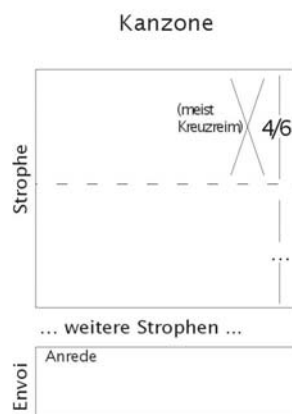
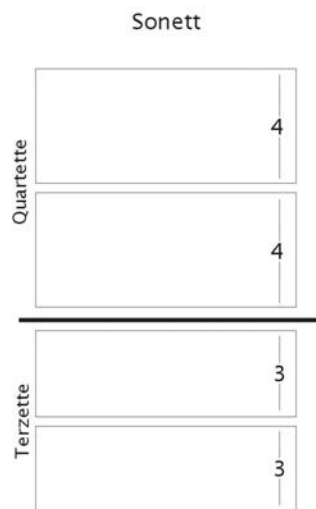
la lumière pleut: Synästhesie, Metapher

Souriant comme Sourirait: Polyptoton (weniger genau: figura etymologica)

Nature: Apostrophe  
 chaudement: il a froid: Antithese  
 Les parfums ne font pas frissonner: Alliteration  
 trous rouges: Assonanz

### Aufgabe 4.6

Versuchen Sie, die genannten Strophenformen vereinfacht graphisch darzustellen (z. B. Umrissform).



**Aufgabe 4.7** Trennen Sie mit einem senkrechten Strich die Silben dieser Gedichtstrophe aus Baudelaires *Tableaux parisiens*:

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,  
Endormeuses saisons ! Je vous aime et vous loue  
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau  
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

Ô| fins| d'au|tomne|, hi|vers|, prin|temps| trem|pés| de| boue,  
En|dor|meu|ses| sai|sons !| Je| vous| aime| et| vous| loue  
D'en|ve|lop|per| ain|si| mon| cœur| et| mon| cer|veau  
D'un| lin|ceul| va|po|reux| et| d'un| va|gue| tom|beau.

**Aufgabe 4.8** Benennen Sie die Reimfülle jedes Reimpaars in Textauszug 7.2.

THESEE.

Ah ! Qu'est-ce que j'entends ! Un Traître, un Téméraire  
Préparait cet outrage à l'honneur de son père ?  
Avec quelle rigueur, Destin, tu me poursuis !  
Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.  
Ô tendresse ! Ô bonté trop mal récompensée !  
Projet audacieux ! Détestable pensée !  
Pour parvenir au but de ses noires amours  
L'insolent de la force empruntait le secours.  
J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage ;  
Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage.  
Tous les liens du sang n'ont pu le retenir ?  
Et Phèdre différait à le faire punir ?  
Le silence de Phèdre épargnait le Coupable ?

ŒNONE.

Phèdre épargnait plutôt un père déplorable.  
Honteuse du dessein d'un amant furieux,  
Et du feu criminel qu'il a pris dans ses yeux,  
Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière  
Eteignait de ses yeux l'innocente lumière.  
J'ai vu lever le bras, j'ai couru la sauver.  
Moi seule à votre amour j'ai su la conserver.  
Et plaignant à la fois son trouble et vos alarmes,  
J'ai servi malgré moi d'interprète à ses larmes.

THESEE.

Le Perfide ! Il n'a pu s'empêcher de pâlir.  
De crainte en m'abordant je l'ai vu tressaillir.  
Je me suis étonné de son peu d'allégresse.  
Ses froids embrassements ont glacé ma tendresse.  
Mais ce coupable amour dont il est dévoré,  
Dans Athènes déjà s'était-il déclaré ?

ŒNONE.

Seigneur, souvenez-vous des plaintes de la Reine.  
Un amour criminel causa toute sa haine.

THESEE.

Et ce feu dans Trézène a donc recommencé ?

ŒNONE.

Je vous ai dit, Seigneur, tout ce qui s'est passé.  
C'est trop laisser la Reine à sa douleur mortelle.  
Souffrez que je vous quitte et me range auprès d'elle.

Téméraire–père: rime suffisante  
poursuis–suis: rime riche

récompensée–pensée: rime superflue  
amours–secours: rime suffisante  
rage–usage: rime suffisante  
retenir–punir: rime riche  
Coupable–déplorable: rime suffisante  
furieux–yeux: rime pauvre  
meurtrière–lumière: rime suffisante  
sauver–conserver: rime riche  
alarmes–larmes: rime riche  
pâlir–tressaillir: rime suffisante  
allégresse–tendresse: rime riche  
dévoré–déclaré: rime riche  
Reine–haine: rime suffisante  
recommencé–passé: rime riche  
mortelle–d’ elle: rime suffisante

**Aufgabe 4.9** Songtexte heißen auf englisch ‚lyrics‘. Inwiefern passt dies zu unserer Bestimmung von Lyrik?

Songtexte sind wie lyrische Texte hochgradig strukturiert, da mit der Musik eine weitere Ausdrucksebene hinzukommt, zu der der Text notwendigerweise in Beziehung steht. Zudem verbindet sich mit der Präsenz der (Sing-)Stimme leicht die Vorstellung von Authentizität des Gesungenen – nicht unähnlich der ‚klassischen‘ Bestimmung von Lyrik als Gattung zum Ausdruck von Innerlichkeit und Emotion.

## Einheit 5

**Aufgabe 5.1** Vergleichen Sie den Versbau dieses Gedichts mit Text 5.1. Welche Unterschiede fallen Ihnen auf?

Die beiden wesentlichen metrischen Unterschiede zwischen den Texten 5.1 und 5.2 bestehen (1) in der Verwendung des Zehnsilblers (*décasyllabe*) bei Louise Labé und des zwölfsilbigen Alexandriners (*alexandrin*) bei Ronsard und (2) in der Vermeidung des Hiats (Aufeinandertreffen von Vokalen, siehe S. 74, Punkt 2a) bei Ronsard, während bei Labé der Hiats noch nicht als unschön gilt (siehe besonders Vers 13: Et estre au haut de mon désiré heur). Man sieht hier, dass Ronsards späteres Gedicht versifikatorisch bereits deutlich auf die Regeln der Klassik vorverweist.

**Aufgabe 5.2** Auch Ronsards Gedicht nutzt die Bauform des Sonetts, die Sie oben kennengelernt haben, für den gedanklichen Aufbau. Zeigen Sie dies im Detail, bevor Sie weiterlesen.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 5.3** Bereits der Titel ‚Sonnenuntergänge‘ weckt im allgemeinsprachlichen Sinne ‚romantische‘ Assoziationen. Löst der Text diese ein? Begründen Sie Ihre Antwort.

Die Beantwortung dieser Frage ist teils sicherlich abhängig von individuellen Assoziationen mit ‚Romantik‘ und Sonnenuntergängen. In jedem Fall bietet das Gedicht keinen Bezug zur Liebesthematik, stattdessen eine – in ‚romantischen‘ Texten (im landläufigen Sinne) nicht vermutete – existenzielle Dimension in Form einer Frage nach Tod und Ewigkeit. Erwartbar romantisch ist evtl. der melancholische Grundton.

**Aufgabe 5.4** Arbeiten Sie das Strukturmoment der Wiederholung heraus. Welcher Zusammenhang besteht zum Inhalt des Gedichts?

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 5.5** Welches Wesen und welche Rolle wird in diesen wenigen Zeilen der Person des Dichters zugewiesen? Belegen Sie Ihre Antwort.

Rimbaud stilisiert den Dichter hier als weit über die Masse erhobene Vorreiterfigur. Das zum Dichter geborene Individuum („né poète“) verfügt über eine besondere Wahrnehmung, die kaum mitzuteilen („je ne saurais presque vous expliquer“), ja von Allgemeinsterblichen ohnehin überhaupt nicht zu verstehen ist („vous ne comprendrez pas du tout“). Sich mit Dingen zu beschäftigen, von denen die Allgemeinheit nichts verstehen kann, führt leicht zu gesellschaftlicher Ausgrenzung (daher Rimbauds Anspielung auf eine Schuld, „ma faute“), die sich in der Stilisierung Rimbauds, Verlaines und anderer als „poètes maudits“ niederschlug.

**Aufgabe 5.6** Arbeiten Sie im Sinne einer ersten Annäherung die Synästhesien in Text 5.5 heraus. Welche Sinnesempfindungen werden am häufigsten verbunden?



Die wichtigste Synästhesie liegt in der Kopplung von Sehen (Farben) und Hören (Vokale), wobei die Vokale selbst diese Kopplung bereits vorwegnehmen: Sie sind *sichtbare* sprachliche Zeichen, die einen *Laut* repräsentieren. Die Definitionen der einzelnen Vokale sind darüber hinaus jeweils synästhetisch, im Einzelnen:

A – Sehen (noir), Tastsinn (velu), Gehör (bominent), Geruch (puanteurs)

E – Sehen (candeurs), Tastsinn und Kälteempfindung (Lances des glaciers, frissons), evtl. Geruch (ombelles)

I – Sehen (pourpres, sang), Gehör (rire)

U – Sehen (virides), Tastsinn (vibrements)

O – Sehen (rayon violet), Gehör (Clairon, strideurs)

**Aufgabe 5.7** Bei Text 5.5 handelt es sich um ein Sonett. Vergleichen Sie seine Makrostruktur mit der für die Renaissance-Sonette in Kap. 5.1 festgestellten.

Die sonetttypische Zäsur und Zweiteilung nach dem 8. Vers ist in Rimbauds modernem Sonett nicht mehr gegeben: Das Thema, die Beschreibung der Vokale, wird in relativ regelmäßigen Schritten von je 2 Versen über den Text hinweg entwickelt, wobei Vers- und auch Strophengrenzen teilweise überschritten werden (Vers 5). Zwei der an den Renaissance-Sonetten herausgearbeiteten Strukturmerkmale sind hier, allerdings in sehr veränderter Form, noch auszumachen: 1. eine gewisse Pointierung durch den abgesetzten letzten Vers, wofür allerdings nicht, wie in den beiden Renaissance-Gedichten, die strenge Sonettform wirklich genutzt wird, und 2. das Resümee-Schema, hier jedoch zu Beginn des Gedichts und wiederum losgelöst von der Bauform der Gattung.

**Aufgabe 5.8** Stellen Sie resümierend diejenigen Befunde aus unserer Analyse von Text 5.5 zusammen, die typisch für die Poetik und das Selbstverständnis des Symbolismus sind, wie Sie sie im ersten Teil dieses Abschnitts kennengelernt haben.

– Synästhetische ‚Verwirrung aller Sinne‘ durch die Verschränkung verschiedener Sinneseindrücke im Gedicht

– Bewusstsein einer autonomen Setzung von Kunstinhalten durch den Dichter: „Je dirai quelque jour vos naissances latentes“

– Metapoetizität/Autoreferenzialität (Selbstbezüglichkeit) der Kunst: Das Voyelles-Sonett referiert nicht in erster Linie auf außerliterarische Inhalte oder Gefühlswelten des Dichterindividuums, sondern auf (Sprach-)Kunst selbst, die es definiert

**Aufgabe 5.9** Lesen Sie das bereits aus Aufgabe 4.6 bekannte frühe Gedicht Rimbauds aus dem Kontext des deutsch-französischen Kriegs von 1870/71, gegen den der Autor verschiedentlich anscrieb. Beantworten Sie die anschließenden Leitfragen, die als Hilfestellung für eine Strukturanalyse dienen können.

#### Le dormeur du val

- 1 C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
- 5 Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,

Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

- 9 Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:  
Nature, berce-le chaudement: il a froid.
- 12 Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Die idyllische Szenerie wird erzeugt durch eine Vielfalt angenehmer Sinnesreize: Grün, Licht, Silber eines Flusses, Frische, Weichheit des Krauts (cresson), Wärme, Duft. Die personifizierte Natur erhält vom lyrischen Ich den Auftrag, den schlafenden Soldaten muttergleich zu beschützen (enfant, berceur) und ihm diese angenehmen Empfindungen zu verschaffen. Die Pointe besteht freilich darin, dass der Soldat inmitten des Idylls *eine Leiche* ist – eine Wendung, die trotz des politischen Engagements Rimbauds keineswegs drastisch-abschreckend, sondern nur dezent durch die Erwähnung der beiden Kopfschuss-Wunden an der rechten Schläfe des Toten erfolgt. Angekündigt wird sie allerdings, wie man im Rückblick sehen kann, durch die Beschreibung des Idylls als „trou de verdure“, das die genannten Einschusslöcher vorwegnimmt, die Blässe des Soldaten (8), das Insistieren auf dem Schlaf (7, 9, 10, 12) und die lautliche Doppeldeutigkeit des Titels: Dort-meurt, *schläft und stirbt*.

## Einheit 6

**Aufgabe 6.1** Wieso gibt es im Drama (normalerweise) keinen Erzähler? Wer konnte auf dem Theater dennoch seine Funktion einnehmen?

Die Handlung des Dramas tritt dem Publikum während der Aufführung direkt in Form von handelnden Personen vor Augen, sie benötigt also keine vermittelnde Erzählerinstanz, welche die Ereignisse von einer bestimmten Warte aus schildert. Dennoch können auch auf dem Theater Erzähler(innen) in Erscheinung treten, nämlich in Rollen, welche eine entsprechende erzählende Textpassage vortragen. Im Prolog (Vorspiel) kann auf diese Art beispielsweise eine für die Handlung bedeutsame Vorgeschichte zusammenfassend wiedergegeben werden; bereits der Chor im antiken Schauspiel konnte kurzzeitig eine entsprechende Funktion übernehmen; Botenberichte wie der ‚Récit de Théramène‘ aus Racines *Phèdre* (s. Zusatzaufgabe I) stellen ebenfalls eine fest etablierte erzählerische Form innerhalb von Theaterstücken dar. Erzählerfiguren können nicht zuletzt auch kontinuierlich das Bühnengeschehen begleiten oder beeinflussen, etwa auf dem Jahrmarkttheater oder im sog. epischen Theater in der Nachfolge von Bertolt Brecht, bei dem eine kommentierende Figur als Gegengewicht zur Illusionswirkung des Schauspiels verwendet wird, die sie durch ihre an das Publikum adressierten Einwände durchbricht.

**Aufgabe 6.2** Weshalb setzte sich die traditionelle Literaturwissenschaft mit gedruckten Dramentexten, selten jedoch mit deren einzelnen Aufführungen kritisch auseinander?

Im Gegensatz zur der einmaligen Realisierung einer Aufführung, deren Flüchtigkeit nur behelfsweise über Video-Aufzeichnungen fixiert werden kann, bietet das Medium des gedruckten Buches einen konstanteren Untersuchungsgegenstand. Zugleich lässt sich ein Teil der Rezeptionsgeschichte eines Werkes, also die Betrachtung seiner Nachwirkungen, vorrangig über seine Rezeption in Buchform untersuchen, die ein größeres Publikum erreichte als die jeweiligen Theateraufführungen. Schließlich galt vor dem 20. Jh. eindeutig dem Autor / der Autorin des Werks der Vorrang gegenüber dem Regisseur einer Realisierung auf der Bühne, da die vom Textproduzenten intendierten Ideen im Mittelpunkt des Interesses standen, und nicht die Interpretation eines womöglich an sich schon längst hinreichend bekannten Textes.

**Aufgabe 6.3** Überprüfen Sie anhand einer beliebigen Ausgabe, welche Informationen der Nebentext in Molières *Dom Juan ou Le festin de Pierre* (1665) bereithält.

Unserer Lektüre liegt die von Georges Couton besorgte Ausgabe bei Gallimard (1971) zugrunde. Darin erfährt man zunächst einmal den vollständigen Titel des Stückes: *Dom Juan ou Le festin de Pierre*. Es folgen die Gattungsangabe: „comédie“ und die „personnages“, welche namentlich genannt und in ihrer Beziehung zu den Hauptfiguren („valet de Dom Juan“, „écuyer d’Elvire“) oder als Vertreter eines Berufsstandes („paysannes“, „marchand“) vorgestellt werden. Eine weitere wichtige Angabe betrifft den Schauplatz der Handlung: „La scène est en Sicile“. In den einzelnen Szenen finden sich zahlreiche Beispiele für weitere Funktionen von Nebentexten: Sie benennen Requisiten („tenant une tabatière“, I, 1), beschreiben die Gestik der Akteure („faisant signe d’approcher à Sganarelle“, I, 3) oder deren Bewegung auf der Bühne („se retournant vers on maître“, I, 3), oder sie geben ganz allgemein Hinweise zur Inszenierung (Dom Juan, *après une petite réflexion*, I, 3).

**Aufgabe 6.4** Worin berühren und worin unterscheiden sich der Vortrag (die Deklamation)

von Lyrik und das auf einem dramatischen Text beruhende Schauspiel?

Die Kommunikationssituation, welche einer Deklamation von Lyrik zugrunde liegt, verweist von vornherein darauf, dass der oder die Vortragende einen Text verliest oder deklamiert (aufsagt), der in gewisser Weise für sich steht. Die Konzentration der Zuhörerschaft gilt dabei in erster Linie dem Text, weniger dem Vortragenden, es sei denn, der Akzent liegt eindeutig auf dessen interpretatorischer Leistung. Zugleich wird im Normalfall zum Publikum gesprochen, nicht zu einem Partner auf der Bühne. Im Schauspiel hingegen verkörpern die Akteure ihre Rollen und scheinen sich ihre Textanteile zu eigen gemacht zu haben: es entsteht die Illusion einer Bühnenpräsenz des vom Autor oder der Autorin verfassten Stückes. Während bei einem Lyrik-Vortrag zwar die oder der Vortragende ebenfalls eine vermittelnde Funktion mit künstlerischem Anspruch übernimmt, so wird doch keine Rolle verkörpert, welche als solche vom Autor bzw. der Autorin konzipiert wurde und durch Nebentexte geregelt wird.

**Aufgabe 6.5** In Molières Komödie *Tartuffe* wird ein heuchlerischer Frömmler (*un dévot*) und die von ihm genarrte Umwelt zur Zielscheibe der Satire. Welchen Kunstkniff musste Molière Ihrer Meinung nach anwenden, damit ein frommer Christ als Hauptfigur in einer Komödie auftreten konnte?

Tartuffe ist ein sprichwörtlich gewordener Heuchler, der keineswegs ein authentisches Christentum verkörpert. Seine niederen Motive, v.a. die Selbstbereicherung, stehen sogar in eklatantem Widerspruch zu den Grundprinzipien des christlichen Glaubens. Insofern zielen Molières Spott und herbe Kritik, wie sie der Figur des im Stück immer bedrohlicher werdenden Heuchlers gelten, nicht auf die Kirche, sondern auf den skrupellosen Missbrauch ihrer moralischen Autorität, die Tartuffe sich vordergründig anmaßt.

**Aufgabe 6.6:** Welchen Vorteil könnte es aus Sicht des Autors / der Autorin haben, in einem Drama historische Persönlichkeiten als Figur auftreten zu lassen?

Die Lebensumstände einer historisch verbürgten Persönlichkeit sind dem Publikum in der Regel bekannt und garantieren somit zunächst einmal ein gewisses Vorverständnis für die Handlung des Bühnenstücks sowie für seine mutmaßliche Aussage (zu literarischen Stoffen vgl. Einheit 11.1.1). Darüber hinaus verleiht der Rückgriff auf verbürgte Biographien dem Theaterspiel eine zusätzliche Glaubhaftigkeit, da die Handlung, soweit sie sich an den groben historischen Fakten orientiert, nicht als schiere Fiktion abgetan werden kann. Interessant sind daher in diesem Zusammenhang besonders die Wahl der Stoffvorlage wie auch ihre individuelle Interpretation, ihre Abwandlung und Erweiterung durch die Autorin oder den Autor.

**Aufgabe 6.7** Versuchen Sie die Silben in den Versen des folgenden Auszuges aus Racines *Britannicus* (I,3) zu bestimmen. Welche Silben tragen einen Akzent und wo liegen die Zäsuren? Beschreiben Sie die Reimfülle.

Zeichenerklärung:

| Trennung zwischen Silben

|| Zäsur innerhalb des Verses

(e) stummes auslautendes -e in ‚weiblicher‘ Versendung

**vous** (fett gedruckt) akzenttragende Silbe

AGRIPPINE

Ah, \ Prin\ce! où \ cou\rez-\b{v}ous? \ Qu\ell\ e ar\deur\ in\qui\è\t(e)  
Par\mi\ vos\ en\ne\mis \ en \ la\veu\gle\ vous\ jett(e)?  
Que \ve\nez\-\vous\ cher\cher? \

BRITANNICUS

Ce \que\je\ cher\che? Ah, \Di\eux!  
Tout\ ce \que \j'ai\ per\du, \ Ma\da me, est\ en\ ces\ lieux.  
De\ mill\ e af\freux\ Sol\dats \ Ju\nie\ en\vi\ron\né(e)  
S'est\ vu\ e en\ ce\ pa\lais \ in\di\gne\ment\ traî\né(e).  
Hé\las! \ de\ qu\ell\ e hor\reur \ ses\ ti\mi\des es\prits  
A\ ce\ nou\veau\ spec\tac\le au\ront\ été\ sur\pris!  
En\fin\ on\ me\ l'en\lèv(e). \ Un\ e\ loi\ trop\ sé\vèr(e)  
Va\ sé\pa\rer\ deux\ cœurs \ qu'as\sem\blait\ leur\ mi\sèr(e).  
Sans\ dou\te on\ ne\ veut\ pas \ que\ mê\lant\ nos\ dou\leurs  
Nous\ nous\ ai\dions\ l'un\ l'autr(e) \ à\ por\ter\ nos\ mal\heurs.

**Aufgabe 6.8** Untersuchen Sie am Beispiel des nachstehenden Textausschnitts aus Marivaux' Prosa-Komödie *Les fausses confidences* (1737) die Funktion des Dialogs im Hinblick auf die Figurencharakterisierung und die Handlungsentwicklung. Was erfahren wir über Arlequin? Welche Funktion erfüllt Marton in dieser Dialogszene? Auf welche andere Art und Weise hätten die Zuschauer etwas über Arlequin erfahren können?

Arlequin dominiert aufgrund seiner geistig-witzigen Wendigkeit eindeutig den Wortwechsel, wobei es ihm gelingt, den Autoritätsanspruch seines neuen Herren Marton von vornherein der Lächerlichkeit preiszugeben. Sein Witz macht ihn also gegenüber den sozial besser gestellten Dialogpartnern überlegen und verweist zugleich auf die intrigante Rolle Arlequins, die sich nicht zuletzt dadurch auszeichnet, dass er die Pläne seiner Mitfiguren durchkreuzt und für überraschende Wendungen im Stück sorgt. Marton, der Arlequin mehrfach als Dummkopf bezeichnet, schneidet aufgrund seiner platten Ausdrucksweise und beschränkten Intelligenz deutlich schlechter ab, da er außerstande ist, sich nicht von den Wortverdrehungen Arlequins an der Nase herumführen zu lassen. Marton erfüllt daher in der zitierten Passage die Rolle passiven Reagierens, das sich stets nur auf die von Arlequin gegebenen Impulse ausrichtet. Wenn Arlequin sich auf diese Weise dank seiner rhetorischen Brillanz die Sympathien der Zuschauer sichert, so hätte die Figur auf eine alternative Art und Weise nur mit weitaus weniger Effekt aus dem Munde eines Dritten in ihren Charakterzügen vorgestellt werden können.

**Aufgabe 6.9** In einfachen Fällen ergibt sich im gedruckten Drama die Figurenkonstellation zu Beginn des Stücks bereits aus dem die Figuren vorstellenden Nebentext. Für Pierre Corneilles Komödie *Mélite ou les fausses lettres* (1629) lautet dieser wie folgt:

Les Acteurs

ÉRASTE, amoureux de Mélite.

TIRCIS, ami d'Éraste.

PHILANDRE, amant de Cloris.

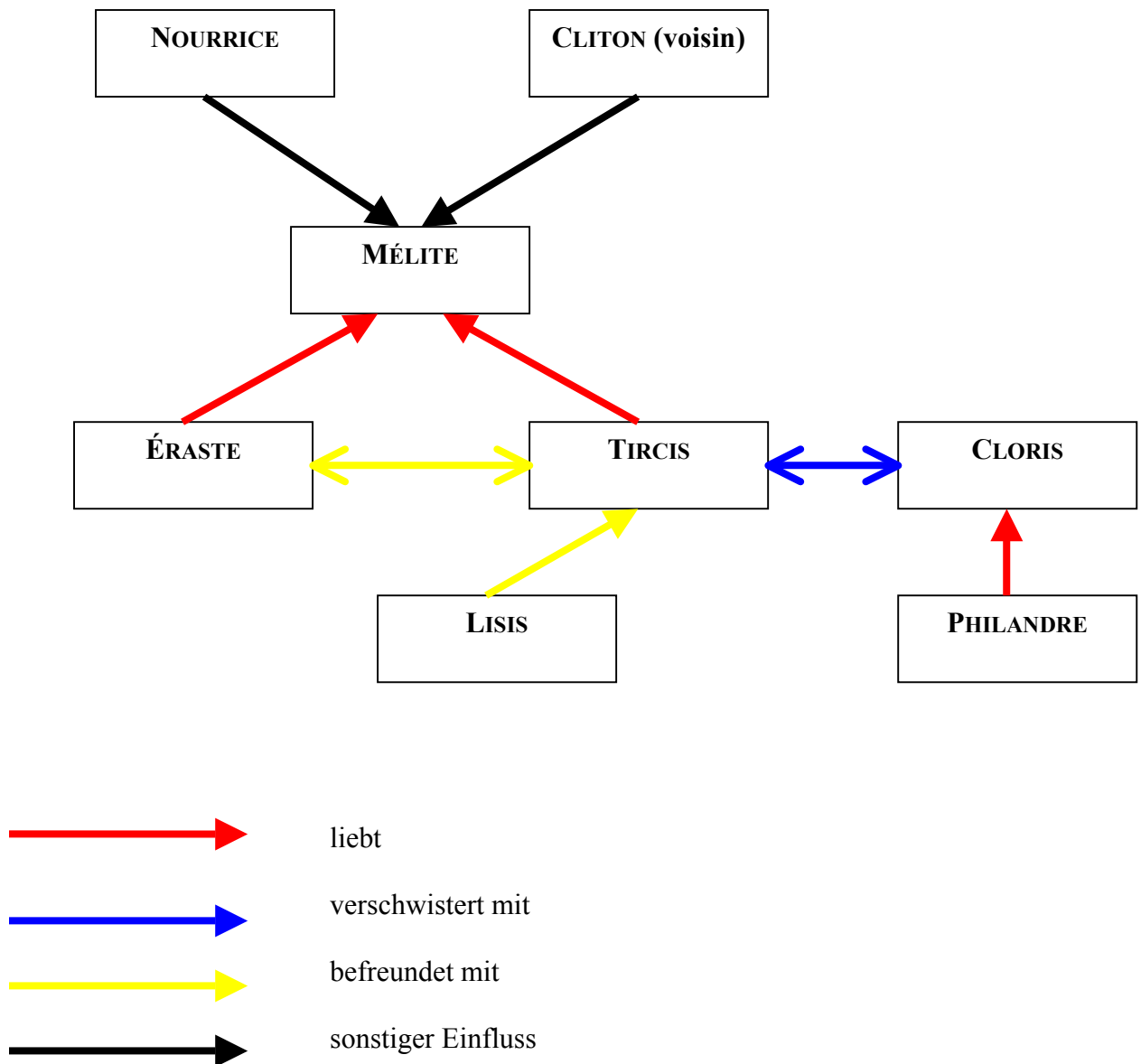
MÉLITE, maîtresse d'Éraste et de Tircis.

CLORIS, sœur de Tircis.

LISIS, ami de Tircis.

LA NOURRICE de Mélite.  
CLITON, voisin de Mélite.

Erstellen Sie eine Skizze der Figurenkonstellation nach dem Muster in Abb. 6.7.



**Aufgabe 6.10** Mit welchen sprachlichen Mitteln gestaltet der Autor im angeführten Textauszug den inneren Konflikt Kaliayevs aus? Wie ist seine Argumentation inhaltlich aufgebaut?

*Kaliayev*

*Regardez-moi, frères, regarde-moi, Boris, je ne suis pas un lâche, je n'ai pas reculé. Je ne les attendais pas. Tout s'est passé trop vite. Ces deux petits visages sérieux et dans ma main, ce poids terrible. C'est sur eux qu'il fallait le lancer. Ainsi. Tout droit. Oh non! Je n'ai pas pu. (Il tourne son regard de l'un à l'autre.) Autrefois, quand je conduisais la voiture, chez nous, en*

*Ukraine, j'allais comme le vent, je n'avais peur de rien. De rien au monde, sinon de renverser un enfant. J'imaginai le choc, cette tête frêle frappant la route, à la volée... (Il se tait.) Aidez-moi... (Silence.) Je voulais me tuer. Je suis revenu parce que je pensais que je vous devais des comptes, que vous étiez mes seuls juges, que vous me diriez si j'avais tort ou raison, que vous ne pouviez pas vous tromper. Mais vous ne dites rien.*

Die Romanfigur von Camus versucht, ihr Dilemma den Mitverschwörern begrifflich zu machen. Die verkürzte (elliptische) Sprechweise in knappen Satzfragmenten verstärkt den Eindruck, dass Kaliyev Mühe hat, die richtigen Worte zu finden. Dabei argumentiert er mit Nachdruck, um die Freunde zu überzeugen, was sich an den Aufforderungen (appellatio: „Regardez-moi ... regarde moi ... Aidez-moi“ wie auch an den Parallelismen („Regardez-moi ... regarde-moi; je ne suis pas ... je n'ai pas reculé; je pensais que ... que ... que ... que“) ablesen lässt. Demonstrativpronomina („Ces deux petits visages“ und antithetisch dazu: „ce poids“; im Weiteren: „cette tête“) sollen die von Kaliyev evozierte Situation noch plastischer vor Augen führen. Dabei schildert er zunächst die Situation während des Attentatsversuchs, wobei sich aus dem Gegensatz zwischen den das (unschuldige) Leben verkörpernden Kindern und der todbringenden Bombe („ce poids terrible“) eine Unfähigkeit zur Tat ergibt. In einem zweiten Anlauf gegenüber seinen schweigenden Genossen erläutert Kaliyev die in seiner persönlichen Vergangenheit bereits existente Sorge um das Leben von Kindern. Als auch hierauf keine verständnisvolle Reaktion erfolgt, fordert er seine Gegenüber direkt auf, ihr Urteil über ihn zu sprechen.

**Aufgabe 6.11** Welchen Effekt ruft die Wahrung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung in den modernen Medien Film und Fernsehen hervor?

Ändert sich der Schauplatz einer Handlung nicht, entspricht die Erzählzeit der erzählten Zeit bzw. wird konsequent nur ein einziger Handlungsstrang dem Publikum vor Augen geführt, so widerspricht diese Konstanz dessen Sehgewohnheiten und der Erwartungshaltung. Es handelt sich in diesen Fällen also um bewusst angewandte Kunstmittel, die eher die Ausnahme als die durch die Konvention festgelegte Grundlage der betreffenden Gattung darstellen.

**Aufgabe 6.12** Sind Einakter durch einen tektonischen oder atektonischen Aufbau gekennzeichnet?

Da Einakter über keine Struktur verfügen, deren Bestandteile – wie Akte oder Szenen – zueinander in Beziehung oder Kontrast treten können, ist bei ihnen auf der Ebene der groben Handlungsgliederung kein tektonischer Aufbau möglich.

**Aufgabe 6.13** Überlegen Sie, welche Wirkung der Besuch eines Theaterspiels während und nach der Aufführung auf Sie hat. Versuchen Sie, diese Wirkung in allgemeinen Kategorien zu formulieren (z.B. ‚Unterhaltung‘).

- zur eigenständigen Bearbeitung -

**Aufgabe 6.14** Die Manipulation von größeren Zuschauermassen durch bedenkliche Inhalte und die suggestive Wirkung öffentlicher Inszenierungen wird gemeinhin als ‚Propaganda‘ bezeichnet. Kennen Sie historische Beispiele für ein so beschaffenes Propaganda-Theater? Welche Argumente können Sie vorbringen, die unter den gegenwärtigen Bedingungen für Sie

selbst eine erfolgreiche propagandistische Manipulation für unwahrscheinlich oder ausgeschlossen erscheinen lassen?

Propagandistisch ausgelegte Theaterstücke hat es zu allen Zeiten gegeben. Nur in den seltensten Fällen aber ist ihnen eine literaturgeschichtliche Bedeutung zugekommen, da eine einseitige ideologische Indienstnahme die Dramen in der Regel zugleich künstlerisch wenig interessant ausfallen lässt. Möchte man sich nur im weiteren Sinne mit politischen / weltanschaulichen Botschaften auseinandersetzen, welche in Dramen ihren Ausdruck finden, so stößt man indes auf eine unüberschaubare Fülle von Beispielen, etwa die von der Staatsraison inspirierten Werke Pierre Corneilles, darunter *Horace*. Ihre Rezeptionsgeschichte zeigt allerdings, dass sie zumeist wegen der thematisierten (seelischen) Konflikte ihr Publikum über die Zeitläufte hinweg anzusprechen wussten, und nicht wegen einer politischen Tendenz, deren Grundlagen späteren Zuschauern gar nicht mehr von vornherein geläufig waren. Heute erreicht das Theater nur noch sehr eingeschränkt ein breiteres Publikum. Aufgrund der zahlreichen Informationsquellen, die den Zuschauern in den westlich-demokratischen Gesellschaften zur Verfügung stehen, ist allerdings kaum mehr von einer dominanten Einflussnahme des Theaters auf die Meinungsbildung der Zuschauer auszugehen.

**Aufgabe 6.15** Überlegen Sie, ob Sie bereits als Zuschauer eine Inszenierung besucht haben, die Ihrer Meinung nach modernisierend oder interpretierend den ihr zugrunde liegenden Dramentext ausgestaltete.

- zur eigenständigen Bearbeitung -



## Einheit 7

**Aufgabe 7.1** Wie wird die Liebe aus der Sicht Phèdres dargestellt? Analysieren Sie den inhaltlichen Aufbau der Tirade. Welche Schlüsselwörter kennzeichnen den seelischen Zustand der enttäuschten Liebenden?

Phèdre erlebt ihre Liebesleidenschaft als von den Göttern verhängten Fluch („vengeances célestes“), der sie in einen tiefen inneren Zwiespalt treibt, da sie ihr eigenes Tun verabscheut. Die Zurückweisung durch den Geliebten wendet die Liebe zu Hass bzw. Selbsthass: Hippolyte erscheint als „Cruel“, dem sie ihre Verzweiflung, d.h. ihre ‚unvernünftige‘ Liebe gestehen muss („fol amour qui trouble ma raison“), ohne mehr auf ein glückliches Ende hoffen zu können. Dabei wird eine individuelle Schuld abgestritten, denn Phèdre beschreibt sich selbst als Spielball der Götter („faible Mortelle“). In diesem Sinne schildert sie die Vorgeschichte der Dramenhandlung, als Phèdre versuchte, den heimlich Begehrten durch eine feindselige Fassade von sich fernzuhalten. Das Problem wird dadurch nicht aus der Welt geschafft, und Phèdre empfindet sich aufgrund des Skandalons der tabuisierten Liebe zum eigenen Stiefsohn als die Moral verletzende Monster („Monstre“). Hippolytes Ablehnung treibt Phèdres aus Selbsthass genährte Todessehnsucht auf einen neuen Höhepunkt, und unter Anspielung auf die Heldentaten von Hippolytes Vater, dem Ungeheuer tötenden Thésée, soll Hippolyte nun Phèdre den Tod geben. Als dieser sich aber zu überhaupt keiner Reaktion fähig zeigt und wie gebannt still verharrt, entwendet Phèdre ihm sein Schwert, um es sich selbst in die Brust zu stoßen, eine Tat, von der sie nur das Nahen anderer Personen abhält.

**Aufgabe 7.2** Analysieren Sie den Auszug unter formalen Gesichtspunkten: Bestimmen Sie in den ersten zehn Versen (von „Ah!“ bis „usage“) die zu zählenden Silben. Suchen Sie in der gesamten Passage nach den wichtigsten Stilmitteln und beschreiben Sie die Reimfülle.

THÉSÉE.

Ah !| Qu'est-ce| que| j'en|tends ! || Un| Traî|tre, un| Té|mé|rair(e)  
Pré|pa|rait| cet| ou|tra|ge à| l'hon|neur| de| son| pèr(e) ?  
A|vec| que|lle| ri|gueur, || Des|tin, | tu| me| pour|suis !  
Je| ne| sais| où| je| vais, || je| ne| sais| où| je| suis.  
Ô| ten|dres|se ! Ô| bon|té || trop| mal| ré|com|pen|sé(e) !  
Pro|jet| au|da|ci|eux ! || Dé|tes|tab|le| pen|sé(e) !  
Pour| par|ve|nir| au| but || de| ses| noi|res| a|mours  
L'in|so|lent| de| la| for|ce em|prun|tait| le| se|cours.  
J'ai| re|con|nu| le| fer, || in|stru|ment| de| sa| rag(e) ;  
Ce| fer| dont| je| l'ar|mai || pour| un| plus| nob|le u|sag(e).

Unter den Stilmitteln sind zu nennen:

Alliteration: „Traître, Téméraire“

Apostrophe: „Destin, tu me poursuis“

Parallelismus : „Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis“

Exclamatio : „Ah !“, „Ô tendresse ! Ô bonté“

Ellipse : „Projet audacieux ! Détestable pensée“

Metapher : „noires amours“

Inversion : „L'insolent de la force empruntait le secours“

Metonymie : „le fer“

Periphrase : „instrument de sa rage“

**Aufgabe 7.3** Untersuchen Sie den Textausschnitt auf wichtige rhetorische Mittel. Wie werden Phèdre selbst und die Amme Cœnone in dieser Passage dargestellt? Welche Funktion erhält die Verdammung Cœnones für Autor und Publikum? Vergleichen Sie abschließend die Selbstbeschreibung Phèdres mit der oben angeführten Stelle aus II,5.

An Stilmitteln sind u.a. zu nennen:

Rhetorische Fragen: „Qu’entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner?“

Inversion : „Ainsi donc jusqu’au bout tu veux m’empoisonner“

Antithesen : „Au jour que je fuyais c’est toi qui m’as rendue“ ; „J’évitais Hippolyte, et tu me l’as fait voir“

Metonymie : „ta bouche“

Metapher : „bouche impie“

Reduplikation „peut-être (...) peut-être“

Exclamatio : „Puisse le juste ciel (...)“

Anapher : „Puisse (...) // Et puisse (...)“

Phèdre entlädt ihren Zorn und beschuldigt ihre Beraterin Cœnone, sie auf einen falschen Weg gebracht zu haben, da sie aufgrund ihres Zuredens Phèdre dazu verführte, ihrer frevelhaften Neigung nachzugeben, anstatt sich dem „devoir“ zu unterwerfen. Während Phèdre also in II,5 Hippolyte gegenüber die Götter allein für ihr unglückliches Schicksal verantwortlich machte, so wird hier ihr eigenes sittliches Versagen auf die Dienerin verschoben. Ihr gilt der Fluch Phèdres, die sich wiederum als Opfer darstellt und die eigene Verantwortung nicht thematisiert, die ihr von der sozial und im Sinne der Ständeklausel damit auch moralisch niedriger stehenden Amme eigentlich nicht abgenommen werden kann. Cœnone wiederum sieht in dieser Verurteilung nur Ungerechtigkeit angesichts ihrer aufopfernden Hingabe für Phèdre, eine Selbststilierung, die eingedenk des intriganten Charakters der Amme nicht überzeugt. Dennoch kommt der Verurteilung Cœnones innerhalb der Tragödie eine wichtige Funktion zu, da es wiederum im Sinne der Ständeklausel schlichtweg undenkbar gewesen wäre, Phèdre allein ihre skandalöse Leidenschaft verantworten zu lassen; ihr Fehlverhalten wird durch den Götterspruch wie auch die aktive Einmischung der Amme gemildert und auf ebenso tragische Verstrickungen wie auf eine Willensschwäche reduziert, welche das Verhalten Phèdres für das Theaterpublikum wieder nachvollziehbar machen, anstatt Letzteres durch eine tatsächlich ‚monströse‘ Perversion vor den Kopf zu stoßen und dadurch jegliches Mitgefühl mit der Protagonistin zu verunmöglichen.

## Einheit 8

**Aufgabe 8.1** Wie könnten Ihrer Meinung nach konkret erzählerische Mittel aussehen, die zu einer Raffung, einer Dehnung und einer Pause führen?

Typische erzählerische Mittel für eine Raffung sind beispielsweise resümierende Figurenrede („Er sprach mit Marc“ statt einer Wiedergabe des Dialogs), für eine Dehnung die Erläuterung von Motiven und Gründen in Nebensätzen oder die Erwähnung von Gedanken, die die jeweilige Handlung begleiten. Klassisches Beispiel einer Pause sind Ortsbeschreibungen, wie wir sie in Text 9.1 finden.

**Aufgabe 8.2** Unterbrechen Sie hier für einen Moment die Lektüre und versuchen Sie, die kurze Rede des ‚Jeune Éléphant‘ aus Text 8.1 mit größerer Distanz, also mit mehr Steuerung durch den Erzähler wiederzugeben.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 8.3** Wiederholen Sie nun die Aufgabe: Wenden Sie die unterschiedlichen Verfahren der Redewiedergabe, die Sie kennengelernt haben, auf die Tirade des ‚Premier Voyageur‘ aus Text 8.1, Akt II, Szene 1 an.

- Direkte Rede wie Originaltext: „On dirait, monsieur, que vous le faites exprès de me marcher sur les pieds chaque fois qu’il passe des gens.“
- Erlebte Rede: Il s’adressa à son voisin. Ne pouvait-il pas faire attention? Il faisait exprès, hein, de lui marcher sur les pieds chaque fois qu’il passait des gens.
- Indirekte Rede: Il demanda à son voisin s’il faisait exprès de lui marcher sur les pieds chaque fois qu’il passait des gens.
- Resümierende Rede: Il interpella tout à coup son voisin.

**Aufgabe 8.4** Wählen Sie, wie die frühen Strukturalisten, einen ihnen bekannten einfachen Text (etwa Perraults *Conte Le petit chaperon rouge* oder entsprechend das Grimmsche Rotkäppchen), und versuchen Sie ihn mithilfe der Greimasschen Aktantenkategorien und der Lotmanschen Sujetttheorie zu beschreiben.

Beispiel Rotkäppchen:

1. Aktanten nach Greimas:

Held: Rotkäppchen

Objekt: Korb mit Essen

Sender: Mutter

Empfänger: Großmutter

Opponent: Wolf

Adjuvant: Jäger (nur bei Gebrüder Grimm)

2. Ein *Ereignis* im Sinne Lotmans ließe sich für Rotkäppchen am eindeutigsten für die Bewegung des Wolfs ausmachen, der die topologische (außen vs. innen), topographische (Wald vs. Haus) und semantische (tierisch [böse] vs. menschlich [gut]) Grenze der erzählten Welt überschreitet. Es handelt sich bei Perrault um eine vollendete Grenzüberschreitung und damit um eine „revolutionäre“ Handlung im Sinne Lotmans, da

die Geschichte mit der Präsenz des Wolfs im Haus der Großmutter und an deren Stelle endet, bei den Gebrüder Grimm um eine „restitutive“ Handlung, da die Grenzüberschreitung durch den Jäger aufgehoben wird, der Rotkäppchen und die Großmutter aus dem Bauch des Wolfs befreit und diesen aus dem menschlichen Bereich eliminiert.

## Einheit 9

**Aufgabe 9.1** Wenden Sie das Aktantenmodell von Greimas auf den Roman, soweit Sie ihn nun kennen, an. Wie stellt sich Ihrer Meinung nach die Personenkonstellation dar?

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 9.2** Beschreiben Sie in Kenntnis des Lotmanschen Ansatzes die Raumstruktur der erzählten Welt.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 9.3** Wie stellt sich die Erzählsituation hinsichtlich der Distanz dar? Begründen Sie Ihre Antwort.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 9.4** Lesen Sie mit Ihrer Kenntnis des Balzacschen Projekts und mancher seiner Verfahren den folgenden zweiten Auszug und beantworten Sie die anschließenden Leitfragen.

Das zentrale, erzählerisch sehr explizite Differenzierungskriterium ist das Geld, das auch das Leitmotiv der gesamten *Comédie humaine* ist. Es tritt gleich im ersten Satz des Textauszugs in Erscheinung („...au dîner, qui coûtait trente francs par mois“), um später nach der Kurzcharakterisierung bestimmter Figuren in Form des genau bezifferten Einkommens wiederzukehren („La pension de ces deux dames montait à dix-huit cents francs“, „ces infortunés étudiants qui [...] ne pouvaient mettre que quarante-cinq francs par mois à leur nourriture et à leur logement“, „douze cents francs par an“). Das Unterscheidungsmerkmal ist gekoppelt an eine räumliche Differenzierung in der erzählten Welt, die hier sehr deutlich wird: Je höher die jeweilige Unterkunft innerhalb der Pension gelegen ist, desto schäbiger ist sie und desto schwächer die soziale Position des jeweiligen Bewohners.

Die Konzentration auf *espèces sociales*, also bestimmte gesellschaftliche Typen, tritt hier insbesondere durch die implizite narrative Zuordnung einzelner Figuren zu größeren Gruppen hervor, die dann insgesamt charakterisiert werden. Dies gilt hier v.a. für Rastignac, der noch vor seiner ersten namentlichen Erwähnung als „[un de] ces infortunés étudiants qui...“ eingeführt wird, die u.a. von der Pensionswirtin als Kollektiv beurteilt werden („madame Vauquer souhaitait peu leur présence [...] ils mangeaient trop de pain“), später einem Typus von ehrgeizigem jungen Mann zugerechnet wird („Rastignac [...] était un de ces jeunes gens...“), den der Erzähler – wiederum im Plural! – in seinen Zügen beschreibt.

Es handelt sich, für Balzac typisch, um einen heterodiegetischen, d.h. außerhalb der erzählten Welt befindlichen Erzähler, was man insbesondere an den Formulierungen erkennen kann, die die Fiktionalität des Erzählten hervorheben („A l'époque où cette histoire commence“, „ce récit n'eût pas été coloré des tons vrais“).

**Aufgabe 9.5** Wie lässt sich die inhaltliche Makrostruktur des Romans, soweit Sie ihn aus dieser Zusammenfassung ersehen, charakterisieren – linear, repetitiv, zirkulär, episodisch? Besteht ein Zusammenhang mit der Situation der Protagonistin?

Die Makrostruktur des Romans, wie sie sich in der Zusammenfassung präsentiert, ist insgesamt repetitiv. Wiederkehrende Elemente sind insbesondere Erwartungsaufbau und Erwartungsenttäuschung auf Seiten der Protagonistin sowie Zurückweisung durch den Liebhaber (emotional und später finanziell). Das Element der Wiederholung ist dabei für die Situation der Protagonistin insgesamt charakteristisch, da sie in einer ereignislosen, immergleichen Welt lebt, die sie durch – von dritter Seite (Ball) oder ihr selbst (Affären) erzeugte – Ereignisse zu verlassen sucht, dabei aber scheitert.

**Aufgabe 9.6** Welche Motive aus Balzacs Père Goriot werden hier aufgegriffen? Welche signifikanten Unterschiede bestehen in ihrer Kontextualisierung?

Ein zentrales Moment ist auch hier der Wunsch nach sozialem Aufstieg, der bei der Protagonistin allerdings durch die romantische Scheinwelt sentimentaler Romane ausgelöst wird. Folgerichtig gelingt es ihr im Unterschied zu Rastignac nicht, die realen Gesetzmäßigkeiten des sozialen Umfelds zu durchschauen und für sich zu nutzen. Eine weitere Parallele zur *Comédie humaine* besteht in der Wichtigkeit des Geldes für die erzählte Welt, die sich hier an der Zurückweisung durch die ehemaligen Liebhaber, insbesondere aber an der Figur des Stoffhändlers Lheureux zeigt.

**Aufgabe 9.7** Analysieren Sie die Erzählhaltung im vorliegenden Textauszug. Worin unterscheidet er sich von derjenigen in den Texten 9.1 und 9.2?

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

**Aufgabe 9.8** Erläutern Sie, inwiefern die Position des Staatsanwalts die Erwartungen widerspiegelt, die ein durch Balzac und seinen Erzählstil geprägtes Publikum an den Roman stellte.

Ein durch Balzac geschultes Publikum war daran gewöhnt, dass die Erzählung von einer den Autor repräsentierenden, heterodiegetischen und aus großer Distanz heraus operierenden Erzählerfigur geführt und mit Kommentaren, Differenzierungen und Rollenzuweisungen (*espèces sociales* in der *Comédie humaine*) strukturiert wird. Das Ausbleiben eines solchen Kommentars, das bei Flaubert der neuartigen Erzählhaltung ohne Präsenz des Erzählers geschweige denn des Autors entspringt, musste diesem Publikum somit als Desinteresse für die moralischen Fragen oder gar Zustimmung zu Emmas Verhalten gelten.

**Aufgabe 9.9** Nach welchem Strukturprinzip ist der erzählerische discours hier aufgebaut? Welcher Sachverhalt entspricht ihm auf der Ebene der *histoire*? Stellen Sie einen Bezug zu den medialen Bedingungen von Literatur (Einheit 1.2) her.

Der erzählerische *discours* ist alternierend aufgebaut: Die einzelnen Repliken des Dialogs Emma–Rodolphe werden durch Sätze aus der Rede des M. Derozerays bei der Landwirtschaftsausstellung unterbrochen, zu Beginn des Auszugs in erlebter und resümierender Rede, dann in direkter Rede. Diesem erzählerischen *discours* entsprechen auf der Ebene der *histoire* natürlich zwei *gleichzeitig* ablaufende Vorgänge. Diese Gleichzeitigkeit, die im Medium des Films mühelos wiedergegeben werden kann (was Claude Chabrol in seiner Verfilmung des Romans [vgl. S. 243ff.] auch tut), ist im linearen (siehe S.

15ff.) und eindimensionalen Medium der Schrift nicht reproduzierbar. Flaubert weicht hier auf einen schnellen Schauplatz- und Sprecherwechsel aus – eine Art ‚filmisches Schreiben‘ lange vor dem Film!

**Aufgabe 9.10** Wie ist die beherrschende Fokalisierung des Auszugs? Zeigen Sie, dass auch hier Flauberts Prinzip der *impersonnalité* Anwendung findet. Über welche Verfahren wird auch ohne wertendes Eingreifen des Erzählers eine Kommentierung des Geschehens erreicht?

Gemäß dem in Aufgabe 9.9 angesprochenen ‚filmischen‘ Charakter der Szene ist die Fokalisierung hier extern: Der Erzähler teilt nicht mehr als das mit, was jeder Beobachter der Szene (bzw. eine Kamera) sehen und hören könnte, selbst bei den Passagen, die die Innenwelt der Hauptfiguren darstellen: Deren Erregung wird nicht durch einen Blick ‚in die Köpfe‘ gezeigt, sondern durch die sichtbaren körperlichen Auswirkungen („Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches“). Flauberts Erzähler enthält sich jedes Kommentars, zeigt das Geschehen mit reduzierter Distanz: erlebte Rede zu Beginn, dann dramatischer Modus mit direkter Rede ohne Redeeinleitung durch den Erzähler, also größtmögliche Unmittelbarkeit und Absenz des Erzählers. Eine Kommentierung der Verführungsszene (und Entlarvung Rodolphes) findet allein durch den Kontrast zur zeitgleichen Prämierungsrede auf dem Rathausplatz und die groteske Wirkung statt, die durch das Aufeinandertreffen von Liebesschwüren und Bäuerlich-Derbem entsteht („– Cent fois même j’ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté. ‚Fumiers.‘ – Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie ! [...] – Oh ! non, n’est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ? ‚Race porcine, prix *ex æquo* [...]“).

## Einheit 10

**Aufgabe 10.1** Wo zeigt sich Sainte-Beuves eben skizziertes Verständnis von Interpretation in diesem Auszug?

Im vorliegenden kurzen Textauszug setzt Sainte-Beuve in charakteristischer Weise die Werke, die er zu lesen gedachte, mit ihren Autoren gleich – er personifiziert die literarischen Texte bzw. glaubt in ihnen auf den ‚Geist‘ der Autoren zu treffen („vivre toute une année avec les illustres et aimables morts, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines, Montaigne...“). Sein Textzugang besteht in einer größtmöglichen Einfühlung und der Aufgabe des eigenen historischen Standpunkts, die ihm hier natürlich durch die Schrecken der Revolution von 1848 zudem besonders angezeigt schien („de les accueillir en moi [...], de me mêler plus intimement que jamais à eux, et d’oublier, s’il se pouvait, dans leur commerce, les sottises et les misères du présent“).

**Aufgabe 10.2** Rechtfertigen Sie anhand dieses Programms die Bezeichnung ‚historisch-positivistisch‘.

‚Historisch‘ nennt Lanson selbst sein Programm („parler de Voltaire [...] historiquement“) und verdeutlicht gleich im Anschluss, was das bedeutet: „sans regarder les préoccupations ni l’actualité contemporaines, en rapportant toujours l’idée ou l’expression de Voltaire des choses de son temps“ – das bedeutet, vom eigenen historischen Standpunkt des Interpreten abzusehen (was, wie die spätere Kritik aufzeigte, gar nicht absolut möglich ist) und allein die Meinung Voltaires als Endpunkt der Interpretation herauszuarbeiten („Il faut [...] chercher ce qui est opinion de l’auteur“). ‚Positivistisch‘ kann man Lansons Bestreben nennen, möglichst viele Details über die Umstände der Textentstehung zu ermitteln, die, so die (fragwürdige) Annahme, den Sinn des Textes ‚präzis‘ festzustellen erlauben („le sens propre [...] précis que chaque morceau reçoit des circonstances de sa composition“).

**Aufgabe 10.3** Mauron hat sein Verfahren an zahlreichen bedeutenden Texten der französischen Literatur mit Erfolg erprobt, unter anderem an der *Phèdre* Racines, die Sie aus Einheit 7 kennen. Lesen Sie den folgenden Einleitungsabschnitt seiner Interpretation. Welche Elemente psychoanalytischer Theorie im Allgemeinen und des Mauronschen Verfahrens im Besonderen werden hier deutlich? Konsultieren Sie ergänzend ein Standard-Nachschlagewerk oder Laplanche/Pontalis 1998 zum Stichwort „Ödipus-Komplex“.

Gemäß psychoanalytischer Theorie stellen Traumata aus der kindlichen Entwicklung des Individuums den Kernbestand verdrängter psychischer Inhalte dar, denen das Interesse auch der psychoanalytischen Textdeutung gilt. Dies erklärt die zentrale Rolle, die Mauron der triangulären Struktur von Vater, Mutter und Kind einräumt. Dass dabei die Mutter Phèdre nicht ‚wirklich‘ die Mutter Hippolytes ist, ist von geringer Bedeutung, denn abgesehen davon, dass sich gemäß den Prinzipien des Primärprozesses Bedeutungen verschieben (etwa auf andere Personen oder Elemente des Fantemas übergehen) können, hat Phèdre strukturell klar die symbolische Bedeutung der Mutterfigur. Es entspricht auch der Prämisse primärprozesshafter Verschiebung und Verbildlichung, dass Mauron hier „mer“ (das Meer, an dem Hippolyte umkommt) zugleich homophon als „mère“ liest. Da das einschneidendste Trauma der kindlichen Entwicklung nach psychoanalytischem Verständnis, sozusagen das Verdrängte par excellence, der Ödipus-Komplex ist, misst Mauron (wie auch andere



psychoanalytische Interpreten) in seinen Deutungen ödipalen Strukturen besondere Bedeutung bei: Inzestmotiv, Verbot des Vaters, Drohung.  
Für Maurons Methode im Speziellen ist in Text 10.3 die Strukturparallele zu anderen Stücken Racines charakteristisch („nous retrouvons la structure de *Bajazet*“, „exactement comme Mithridate“).

**Aufgabe 10.4** Betrachten Sie die schematische Darstellung des literarischen Feldes am Ende des 19. Jh. in Abb. 10.11. Welche Einsichten der Feldtheorie finden sich hier wieder? Das Schema setzt die Einsicht um, dass nicht eine, sondern verschiedene Formen von ‚Kapital‘ darüber entscheiden, wer ein Feld beherrscht, seinen Zugang kontrolliert. Die Anerkennung oder ‚Weihe‘ (consécration) innerhalb des Feldes wird hier umgekehrt proportional zum kommerziellen Erfolg gesehen („Forte consécration spécifique et faibles profits économiques“ vs. „Faible consécration spécifique et forts profits économiques“). Innerhalb des linken Teilbereichs der literaturspezifischen Anerkennung (also des Bereichs anspruchsvoller, nicht auf kommerziellen Erfolg ausgerichteten Literatur) wird weiter differenziert nach ‚sozialem Alter‘, also der Dauer der Präsenz im literarischen Feld (junge Avantgarde vs. arrivierte Avantgarde), sowie nach Kapital aus persönlicher Wirkung und institutioneller Anerkennung.

## Einheit 11

**Aufgabe 11.1:** Erstellen Sie ein Inventar wichtiger Motive in Victor Hugos ‚Soleils couchants‘ (Text 5.3).

Die Todesthematik des Sonetts entfaltet sich in der letzten Strophe – nachdem der ewige Kreislauf der Natur, die ein nicht sterbliches Ganzes bildet, beschrieben worden ist – in einem sog. vanitas-Motiv (lat. ‚vanitas‘: Vergeblichkeit), das auf die Sterblichkeit des Menschen und auf die Nichtigkeit seines Tuns in Anbetracht der übermenschlichen Zusammenhänge ausgelegt ist.

**Aufgabe 11.2:** Untersuchen Sie den Textauszug aus *Phèdre* IV,1 (Text 7.2) auf hervorstechende Motive.

Thésées Entrüstung gestaltet das in der Tragödie angelegte Inzest-Motiv weiter aus: Hippolyte wollte vermeintlich Thésées Frau (sogar mit Gewalt) in ein inzestuöses Verhältnis ziehen, und der dadurch heraufbeschworene Zorn des Vaters wandelt sich in tödlichen Hass, der für Hippolytes tragisches Ende verantwortlich sein wird.

**Aufgabe 11.3:** Klären Sie anhand eines literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerks den Begriff ‚Leitmotiv‘.

Ein Leitmotiv im literarischen Sinne besteht aus einer wiederkehrenden markanten Situation, einer gleich- oder ähnlich lautenden Aussage, einem von einer Figur verkörperten Symbol oder einer bestimmten Thematik, welche im Gesamtzusammenhang des Textes eine untergliedernde, rhythmisierende Funktion erhalten und als textinterne Bezüge wahrgenommen werden.

**Aufgabe 11.4:** Überprüfen Sie anhand des erwähnten Bandes *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart 2005) den Aufbau des Artikels „Cid“. Welche Nationalliteraturen werden in die Darstellung einbezogen, inwieweit werden die genannten Texte zueinander in Beziehung gesetzt?

Nach einer Zusammenfassung der historischen Stoffgrundlage wird die reichhaltige spanische Bearbeitung des Cid-Stoffes vorgestellt. Unter Hervorhebung von Corneilles Leistung, die u.a. in einer markanten Ausgestaltung der Liebesthematik besteht, wird auf von Corneille beeinflusste weitere Dramatisierungen – auch in Spanien – hingewiesen. Es folgt eine ausführliche Darstellung der Cid-Adaptionen in der Romantik, wobei deutsche, französische und spanische Autoren gewürdigt werden.

**Aufgabe 11.5:** Auf welche Art und Weise bringt Montaigne seinen Lektüreschatz in den eigenen Text mit ein? Welche Funktion erfüllen diese Bezüge?

Der Text fügt an geeigneter Stelle zwei lateinische Originalzitate ein, deren Quellen aber nicht ausdrücklich angegeben werden – ihre Kenntnis von Seiten der gebildeten Leserschaft wird vorausgesetzt. Die Funktion der beiden hier auch typographisch deutlich vom restlichen Text abgehobenen Passagen besteht in der Variation der von Montaigne zuvor selbst gemachten Aussagen und in deren Bekräftigung dank der den antiken Autoren eigenen Autorität. Im Weiteren wird Platon sinngemäß zitiert, und Montaigne kommentiert dessen

Aussage mit einem Verweis auf seinen eigenen Lektüreschatz, indem er vage auf Beispiele von Sokrates, Xenophon und Aristoteles anspielt. Nach diesen „personnages d'autorité irréprochables“ kommt Montaigne auf ungleich weniger verbürgte „histoires“ zu sprechen, die dennoch zu dem von ihm erstellten Panorama der überlieferten Meinungen zum Thema beitragen. Auch dienen sie dazu, zu einer weiteren wissenschaftlichen Autorität der Antike, Pythagoras, überzuleiten, bevor abschließend noch einmal zwei legendäre Anekdoten aus der antiken Literatur die Betrachtungen abschließen. Die gesamte Passage hält der Leserin bzw. dem Leser somit eine breite Auswahl unterschiedlicher literarischer Quellen vor Augen, welche das Thema, d.h. die Betrachtung der eigenen ‚gesunden‘ Vorstellungskraft im Alter, welche den körperlichen Gebrechen gegenübergestellt wird, umkreisen und es dem Autor ermöglichen, unter verschiedenartigem Einbezug der Überlieferung seine hochgebildeten Betrachtungen zu entfalten.

**Aufgabe 11.6:** Formulieren Sie die thematischen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gedichten. Welche unterschiedlichen Akzente werden dabei gesetzt? Welche formalen Mittel kommen in beiden Texten zum Einsatz, wo zeigen sich hingegen Eigenheiten?

Beide Gedichte setzen sich mit dem Thema der Vergänglichkeit auseinander, in beiden steht das Symbol des Flusses für die verrinnende Zeit, der sich die Brücken stellvertretend für das lyrische Ich entgegenstellen. Während Apollinaire indes sein Gedicht speziell der schwindenden Liebe widmet, reflektiert Bachmann über den Gegensatz zwischen Tag und Nacht bzw. zwischen oben und unten als traditionelle Metaphorik von Leben und Tod. Ihren Ausdruck findet dieses Grundthema in beiden Texten in Antithesen („joie – peine“, „nuit – jours“, „Les jours s'en vont je demeure“, „vie – Espérance“ bei Apollinaire, „Nacht – Licht“, „schlafen – wachend“, „unten – auf den Straßen“ bei Bachmann) und Parallelismen („coule la Seine / Et nos amours“, „Vienne la nuit sonne l'heure“, „L'amour s'en va .. / L'amour s'en va“, „Comme la vie est ... / Et comme l'Espérance est ...“, „Passent les jours et passent les semaines“, „Ni temps passé / Ni les amours reviennent“ bei Apollinaire, „doch wo wir sind“ [2mal], als Gradation : „Kalt ist das Licht / noch kälter der Stein“, „Was wird sein, wenn wir ...“ [2mal] bei Bachmann). Beide Autoren greifen wie gezeigt auf das Metaphernfeld von Licht und Dunkel zurück. Zugleich lässt sich jedoch auch eine Reihe gravierender Unterschiede benennen, die im Falle der Struktur nicht zuletzt auf die allgemeine Entwicklung der lyrischen Gattungen zurückzuführen ist.

„Le Pont Mirabeau“ bietet sich als Wechsel von Strophen und Refrain dar, was das Motiv des stets gleichmäßig dahinfließenden Wassers und der von ihm symbolisierten Zeit formal aufgreift, ein Eindruck, der von der Regelmäßigkeit des Versbaus mit getragen wird (Gleichzahl der Silben in jeder korrespondierenden Verszeile in den einzelnen Strophen, Reimschema: ABAA CC DEDD CC FGFF CC HHHH CC). Die zyklische Anlage des Gedichtes erweist sich nicht zuletzt an der Wiederholung des ersten im letzten Vers (vor dem abschließenden Refrain): „Sous le pont Mirabeau coule la Seine“. Zugleich vollzieht sich aber auch eine Entwicklung im Verlauf der vier Strophen: Nach der anfänglichen Gewissheit, auf das (Liebes-)Leid folge stets das ausgleichende Glück, ist die Liebe in der zweiten Strophe, welche das Brückenmotiv im Bild der sich gegenüberstehenden Liebenden wieder aufgreift, bereits von einer gewissen Ermüdung gekennzeichnet („lasse“). Strophe drei verweist vor der Einsicht in die Flüchtigkeit der Liebe (hervorgehoben durch den Parallelismus „L'amour s'en va“) nur noch auf das Prinzip Hoffnung, während in der letzten Strophe die Einsicht in die Unwiederbringlichkeit der Liebe formuliert (Anapher: „Ni ... / Ni ...“).

Bachmanns Text wirkt dem gegenüber hermetisch, da die gewählten Bilder nicht immer eindeutig auflösbar scheinen. Die äußere Form wahrt zwar einen strophischen Aufbau, der jedoch nicht mehr durch metrisches Gleichmaß oder verbundenen Reime gefüllt wird (Ausnahme: die drei das Gedicht beschließenden Assonanzen auf o-e, welche lautsymbolisch

auf ein düsteres Totenreich verweisen). Seinen Ausgangspunkt nimmt der Text im Sinnieren über die „Verlorenen“, denen die Nacht, der Schlaf und der Untergrund als metaphorische Hinweise auf eine Todesnähe zugeordnet werden. Von dieser Sphäre grenzt das lyrische Ich sich in einer klaren Antithese ab („doch“). Es ordnet sich dem Licht und dem Tag zu, auch dem Organischen (Blumen), wobei dieser Bereich bereits über die Symbolik der „Mimosen“ und den Verlust des „Goldnen“, das in den Fluss der Zeit stürzt, als fragil gekennzeichnet wird. Den Mittel- und Angelpunkt des Textes bildet die dritte Strophe, in der das Licht selbst seiner vitalen Konnotation beraubt wird („kalt“) und das Tor wie auch die sich leerenden Brunnenschalen symbolisch auf den nahenden Tod bzw. die nunmehr erreichte Hälfte des Lebens hinweisen. Aus dieser Erkenntnis leiten sich die beiden Fragen nach der Zukunft ab, welche Strophe 4 anführt. Strophe 5 formuliert das Fazit, sie bringt mit den „Wagen des Lichts“ und den „Straßen der Genies“ Metaphern für das intellektuelle Leben ein, die zugleich unter den Schatten des unvermeidlichen Endes gestellt werden („wachend auch, sind wir verloren“), und greift damit die Präsenz des Todes inmitten des Lebens auf. Paris und die in das Stadtbild eingebettete Seine werden von zwei Autoren insofern auf unterschiedliche Art und Weise zu einem Sinnbild ausgestaltet, das sich im ersten Fall kritisch mit der stereotypen Assoziation zum Motiv ‚Liebe‘ auseinandersetzt, im zweiten Falle auf die Wahrnehmung der Metropole als Stadt der Künste und des geistigen Lebens abhebt, wie sie gerade aus deutscher Sicht erscheinen mag.

**Aufgabe 11.7:** Auf welche Stereotypen des preußischen Soldaten greift Maupassant zurück? Wie verläuft die Begegnung zwischen den Franzosen und dem Deutschen? Inwiefern ist sie für die Charakterisierung der Hauptfigur – soweit an dieser Stelle ersichtlich – von Bedeutung?

Der deutsche Soldat tritt zunächst über das Geräusch seines auf Gewalt verweisenden Säbels in Erscheinung. Es folgt seine Stimme, die als aggressiver Schrei jedoch unverständlich bleibt und auf die grundlegende Fremdheit des personifizierten Feindes verweist. Entsprechend groß ist die Angst der Reisenden. Die körperliche Gestalt des Offiziers ist einerseits von dem Klischee des großen schlanken blonden Deutschen geprägt, andererseits wird er durch die Perfektion seiner Uniform und die übertriebene Barttracht ins Lächerliche gezogen, was dem Gegner einen Teil seiner Bedrohlichkeit nimmt und seine Machtstellung als unnatürlich erscheinen lässt. Auch die Verzerrung des Französischen durch den deutschen (hier: Elsässer) Akzent des Gegenübers trägt zu diesem Gesamtbild aus bedrohlichen und komischen Zügen bei. Sein „ton raide“ schließlich fügt sich in die stereotype Zuschreibung von Steifheit, mit der Deutsche gerne belegt werden.

Maupassant nutzt die Reaktion der französischen Reisenden, um sie wie zuvor schon im Verlauf des Textes als typische Vertreter sozialer Stände zu profilieren. Die Nonnen, das Grafenehepaar wie auch die Bürgerlichen zeigen sich in der Begegnung mit dem Feind als gefügig, nur die am unteren Ende der Hierarchie stehende Prostituierte Boule de suif sowie der „démoc“, also Sozialdemokrat Cornudet, bewahren Würde, denn – und hier wird der imagologische Gehalt des Textes von dessen Autor selbst angesprochen – „en ces rencontres-là chacun représente un peu son pays“. Damit gibt die von der feinen Gesellschaft verachtete Prostituierte für den Autor ein vorbildlicheres Beispiel an Patriotismus und Selbstachtung ab als die sich selbst willig dem Feind unterwerfenden Angehörigen der Mittel- und Oberschicht.

**Aufgabe 11.8:** Sartres Beispiel der Wespe verweist auf die referentielle, d.h. realitätsbezogene Funktion der Sprache. Welche Rolle schreibt er den „mots-clés“ zu und aus was bestehen diese im Sinne des Textauszuges?

Die von Sartre aufgegriffenen Schlüsselworte beinhalten einen gesellschaftlich vorgegebenen Gehalt an Konnotationen (Vorstellungen bzw. Bedeutungen, die mit ihnen stets assoziiert werden, ohne eigens ausdrücklich zur Sprache gebracht werden zu müssen).

Dementsprechend müssen die Leserinnen und Leser eines Textes dieselbe ‚Sprache‘ wie deren Autorinnen und Autoren sprechen, sie müssen auf den gleichen Vorstellungs- und Erfahrungsschatz zurückgreifen können, um den Text auf die gleiche Weise zu lesen und mit Bedeutung zu füllen. Ist dieser gemeinsame Hintergrund aufgrund einer kulturellen (wie im Beispiel in der Kluft zwischen Europa und den USA) oder zeitlichen Distanz nicht gegeben, müssen ausführliche Erklärungen an die Stelle des impliziten Wissens treten, nicht zuletzt auch deswegen, weil stereotype Vorstellungen im Sinne der Imagologie überwunden werden müssen.

**Aufgabe 11.9:** Welche Wirkung hatte der *Cid* laut Pellison auf das zeitgenössische Publikum? Auf welche Arten von Zeugnissen stützt Pellison sich seinerseits bei seiner Schilderung? Unter welchen rhetorischen Gesichtspunkten ist die zitierte Passage aufgebaut, und welche suggestive Wirkung übt sie ihrerseits auf ihre Leser aus?

Dem *Cid* wird ein breiter Erfolg bei den literaturtragenden Schichten der damaligen Zeit, dem königlichen Hofstaat wie auch dem gebildeten (großbürgerlichen und amtsadeligen) Pariser Stadtbürgertum, zugeschrieben. Die Wirkung geht sogar darüber hinaus und spiegelt sich in einer landläufigen Redewendung. Im Zentrum steht dabei die künstlerisch-sprachliche Gestaltung des Dramas, seine ästhetischen Perfektion bzw. Schönheit („beauté“). Dabei wird Corneille vom Autor Pellison ein sich immer weiter steigendes Lob zuteil, das von der grundlegenden Begabung Corneilles ausgeht („un des premiers en ce genre d’écriture“), den *Cid* sodann als alles andere übertrumpfendes Spitzenwerk einführt, das vorrangige Publikum (Hof und Stadt) und schließlich ganz Frankreich als (in nur vage bleibender Referenz mit nur einer Redensart als Beispiel und Beleg) Garanten für die überragende Leistung Corneilles anführt, dem zum Abschluss noch die indirekte Auszeichnung zuteil wird, sich den Neid der überflügelt Konkurrenten zugezogen zu haben.

**Aufgabe 11.11:** Wieso verläuft dem obigen Textauszug zufolge die sinngebende Lektüre eines Textes nicht willkürlich? Was versteht Jaub unter einem ‚transsubjektiven Horizont‘?

Jaub’ Ansatz geht davon aus, dass der Text selbst die Wahrnehmung seiner Leserschaft lenkt, indem er sein literarisches und außerliterarisches Vorwissen (re)aktiviert und über die im bereits gelesenen Text enthaltenen Informationen eine Erwartungshaltung gegenüber den noch zu lesenden Passagen des Textes aufbaut. Dieses Vorwissen ist jedoch nicht allein eine individuelle Angelegenheit des einzelnen Lesers oder der einzelnen Leserin; es ist vielmehr in einem allgemeinen zeitbedingten Wissens- und Erwartungshorizont begründet, das sich aus dem kulturellen Kontext, den mehr oder minder alle Leser zu einem gegebenen Zeitpunkt an einem gegebenen Ort teilen.

**Aufgabe 11.11** An welches medizinische und literarische Vorwissen seines Publikums knüpft Guibert in dem Zitat an? Auf welche Art und Weise spielt er mit diesem Erwartungshorizont und wie versucht er ihn von Satz zu Satz zu verändern? Wie steuert die Passage die Erwartungshaltung und die Aufmerksamkeit der Leserschaft im Hinblick auf den weiteren Verlauf des Romans?

Bei AIDS handelt es sich seit dem Aufkommen dieser Immunschwächeerkrankung um eine bis heute nicht heilbare und tödlich verlaufende Infektionskrankheit. Im Lichte dieser unumstößlichen medizinischen Realität weckt Guibert gezielt das Interesse seines Publikums, wenn sein Ich-Erzähler im *passé composé* davon berichtet, er hätte diese Krankheit *gehabt*. Dieses Paradoxon der überstandenen AIDS-Infektion wird bereits im zweiten Satz relativiert, wenn es heißt, der Erzähler habe sie sich nur eingebildet, was eine Gesundung wieder in den Bereich des Möglichen holt. Doch bereits der dritte Satz revidiert diese sich für die Leser abzeichnende Erklärungsmöglichkeit, denn der positiv ausgefallene AIDS-Test verweist unstrittig auf die Realität der Infektion und entlarvt die Hypothese der nur eingebildeten Krankheit erst als eigentliche Täuschung. Wenn in der restlichen Passage nun von einem „hasard extraordinaire“ die Rede ist, welcher seinerseits eine Genesung herbeizuführen *schien* („me fit croire“, „quasiment“), so wird Guiberts Publikum in eine Erwartungshaltung versetzt, welche gleichermaßen von Skepsis und Neugier über den weiteren Verlauf der Erkrankung gekennzeichnet ist.

## Einheit 12

**Aufgabe 12.1** Betrachten wir zur Konkretisierung und gleichzeitig zur Übung als fiktives Beispiel folgenden Vorgang: Jemand möchte ein Medium an einer entsprechenden Leihstelle ausleihen. Dabei ist es im Prinzip unerheblich, ob es sich bei dem Medium um ein Buch, eine Zeitschrift, eine DVD, eine CD, eine Landkarte oder Ähnliches handelt. Auch macht es keinen grundlegenden Unterschied aus, ob er sein Medium einer kommunalen, kirchlichen oder universitären Einrichtung entnimmt oder ggf. von einer Videothek oder einem anderen spezialisierten Anbieter bezieht. Wie könnten Sie mit eigenen Worten die für das Entleihen nötigen Schritte beschreiben, so dass sie für alle möglichen Fälle zutreffen?

Ungeachtet des Mediums, für das Sie sich interessieren, müssen Sie für den Leihvorgang das Medium unter den versammelten Medien identifizieren (normalerweise über Signatur oder Eintrag in ein sonstiges Verzeichnis), sich für die Entleihung identifizieren (Benutzerausweis), eine Bestellung oder Anforderung des Mediums in die Wege leiten bzw. es selbst aus dem Bestand entnehmen (Selbstbedienung), schließlich das Medium auf Ihrem Leihkonto verbuchen lassen (evtl. gegen Leihgebühr). Alle Schritte sind dabei aufeinander abgestimmt. Sie können evtl. in der Reihenfolge an unterschiedlicher Stelle stehen, bilden jedoch zusammen eine übergeordnete Einheit, den Leihvorgang.

**Aufgabe 12.2** Nach welchen Kriterien erfolgt laut Barthes das Zerlegen und die Rekonstruktion des Untersuchungsgegenstandes? Was ist das Ziel dieser beiden Operationen?

Ziel der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand ist dessen Analyse, d.h. der Einblick in sein Funktionieren und seinen internen Aufbau. Daher erstellt die Analyse ein Abbild des Objektes, das seine Struktur simuliert, also nachahmt, und dabei die vorgefundenen Mechanismen hervorhebt und verständlich macht. Im Gegensatz zum betrachteten Objekt selbst stellt sein Abbild diese Mechanismen zur Schau. Die Arbeit am Gegenstand ergibt folglich einen ‚Mehrwert‘, einen Zuwachs an Wissen.

**Aufgabe 12.3** Beschreiben Sie in eigenen Worten die charakteristischen Kennzeichen der hier ausschnitthaft vorgestellten Baudelaire-Analyse von Jakobson und Lévi-Strauss.

In der semantischen Untersuchung (d.h. einer Untersuchung, die auf bedeutungstragende Merkmale des Textes ausgerichtet ist) werden die vier Strophen miteinander verglichen. Die Autoren heben dabei in der vorliegenden Passage einen binären (zweiteiligen) Gegensatz zwischen ‚belebt‘ und ‚unbelebt‘ hervor, den sie ihrer linguistischen Analyse nach zufolge an den ‚sujets grammaticaux‘ nachvollziehen. Die Argumentation ist hierbei ebenso präzise wie schematisch ordnend: Unter genauem Verweis auf die entsprechenden Textstellen im Baudelaire-Gedicht werden die Bezüge in Form geometrischer Linien räumlich abgebildet (‚correspondances ... horizontales‘, ‚correspondance ... verticale‘, ‚correspondances ... diagonales‘), was schließlich ihre tabellarische – und hier den Erläuterungen vorangestellte – Anordnung erlaubt.

**Aufgabe 12.4** Wieso vergleicht Barthes den Text mit einem Gewebe? Welche Rolle spielen für Barthes die konkreten Bezugnahmen, mit denen ein Text auf andere verweist? Weshalb kann Barthes dem Text schließlich eine *produktive* Kraft zuschreiben?

Der Text ist für Barthes nicht ein originäres, nur alleine für sich stehendes Ganzes, sondern ein Gewebe, das aus der Verbindung verschiedenster Einflüsse durch andere Texte entsteht. Im metaphorischen Vergleich sieht Barthes daher eine Analogie zu textilem Stoff, in dem unterschiedliche Fäden miteinander verwoben sind. Die ausdrücklichen Zitate, welche ein Text als Hinweise auf seine Vorgängertexte enthält, spielen dabei allerdings nur eine untergeordnete Rolle, da das Gros der Verweise unbewusst in den Text eingebracht wird und eine eingehende Umgestaltung erfährt. Indem ein Text also Spuren von vorhergehenden Texten enthält, diese aber nur bruchstückhaft aufnimmt, neu akzentuiert oder interpretiert und daraus ein völlig neues Textgewebe erstellt, handelt es sich in Teilen um das produktive *Umschreiben* der Quellen zu einem neuen Text.

**Aufgabe 12.5** Beschreiben Sie den folgenden Textauszug aus Voltaires *Candide* (Kapitel 1) unter Verwendung der oben vorgestellten Terminologie Genettes im Hinblick auf seine (im Genetteschen Sinne) ‚intertextuellen‘ Bezüge.

Die Passage aus *Candide* enthält eine Reihe von gezielten Anspielungen. Dazu gehört der wörtliche Verweis auf das Leibnizsche Diktum „ce meilleur des mondes possibles“ bzw. auf die Argumentation: „tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin“. Diese These wird sodann parodistisch ausgemalt, in der zitierten Passage in den Worten von Pangloss (im weiteren Textverlauf in den Gedanken von Candide).

**Aufgabe 12.6** Kennen Sie ein Beispiel für die von Foucault angesprochenen anonym überlieferten literarischen Texte? Überlegen Sie sich anhand eines selbst gewählten Textes, mit welcher Erwartungshaltung Sie ein Ihnen bekanntes Werk bei der Erstlektüre gelesen hätten, wenn alle aufschlussreichen paratextuellen Merkmale wie Autornamen, Verlagsangaben, Erscheinungsdatum etc. zuvor entfernt worden wären.

Zu den anonym überlieferten literarischen Texten der französischen Literaturgeschichte zählen an prominenter Stelle bspw. die *Chanson de Roland* oder das *Alexiuslied*.

**Aufgabe 12.7** Beschreiben Sie anhand des Zitats, welche Rolle das Schreiben für ein solches Konzept von Weiblichkeit erhält.

Auf der Grundlage des post-strukturalistischen Verständnisses von Schrift wird diese zu einer weiblichen Selbst-Definition in Beziehung gesetzt, die nicht auf Einheitlichkeit, sondern auf einer produktiven Verarbeitung von Einflüssen beruht. Im Schreiben kann sich dieser Prozess einer nie abgeschlossenen Wandlung und Offenheit, welche Cixous hier als wesentliches Element für Weiblichkeit ansetzt, besonders adäquat artikulieren.

**Aufgabe 12.8** In welche Metaphorik bindet Derrida seine Überlegungen zum Text ein? Zeigen Sie anhand des Zitats die grundlegend andere Auffassung vom Text gegenüber dem oben skizzierten strukturalistischen Vorgehen.

Im Gegensatz zu strukturalistischen Vorgehensweisen, welche darauf ausgerichtet sind, einen Text als intern schlüssig konstruiertes Funktionsgefüge (als ‚Struktur‘) offenzulegen, geht Derrida davon aus, dass ein Text nie in einer Analyse oder Interpretation vollständig erfasst werden kann. Denn jeder Leseakt bleibt stets beschränkt, Stückwerk.



Unter Anspielung auf die Metapher vom ‚Text‘ als ‚Textur‘ verwendet Derrida in der vorliegenden Passage den ebenfalls auf die Stoffbahn verweisenden Begriff „toile“, der auf der gleichen Isotopieebene durch „tissu“, „trace coupante“, „les fils“, „nouveau fil“ ergänzt wird. Allerdings geht Derrida über die Stoff-/Text-Metapher hinaus, indem er den Text bzw. seine potentielle Bedeutungsvielfalt zugleich als einen Organismus sieht, der eine Art Eigenleben entwickelt und sich den Bemühungen der analytischen Wissenschaft („anatomie“, „physiologie“) widersetzt, die seine Gestalt(ung) ein für alle Mal beschreiben will.

## **Einheit 13**

**Aufgabe 13.1** Konkretisieren Sie das angeführte Modell für folgende Kommunikationssituationen:

- a) Telefongespräch
- b) Kinobesuch

Worin liegen die entscheidenden Unterschiede zwischen diesen beiden Kommunikationssituationen?

Beim Telefongespräch gibt Person A als Sprecher ihre Nachricht über das Telefon (Sender) in einem bestimmten Code (die Sprache) durch einen Kanal (die Telefonleitung) an den Telefonapparat (Empfänger) von Person B (Bestimmung) weiter. Störungen in der Telefonverbindung können z.B. als Rauschen die Verständigung beeinträchtigen. Bei einem Kinobesuch wird ein Film (Nachricht) von einer Informationsquelle (Filmrolle bzw. Datenträger) über einen Sender (Filmprojektor) in einem Code (sprachliche/bildliche Zeichen) durch einen Kanal (Projektion auf die Leinwand) sichtbar gemacht und vom Kinobesucher (Bestimmung) dekodiert, wobei Letzterer keiner weiteren technischen Apparatur (Empfänger) bedarf, um den Film wahrnehmen zu können.

**Aufgabe 13.2** Zeigen Sie anhand des Zitats, wie Horkheimer und Adorno ihre Warnung vor der Wirkung der Medien begründen.

Horkheimer und Adorno geben der Befürchtung Ausdruck, der Realitätseffekt des Kinofilms (im Weiteren: auch des Radios) verwische in der Wahrnehmung der Kinobesucher die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion. Daraus leiten sich zumindest zwei Gefahren ab: Die Blendung der Konsumenten durch die Medien führt zu einer unkritischen Bejahung des Gesehenen bzw. Gehörten und lähmt die Vorstellungskraft, welcher ein anderer Blick auf die Wirklichkeit bedürfte. Damit geht zugleich die Möglichkeit einher, das Publikum über die Massenmedien (propagandistisch) zu beeinflussen, es in politische Unmündigkeit zu versetzen und somit einen systemkonformen Staatsbürger zu erzeugen.

**Aufgabe 13.3** Inwiefern setzt Baudrillards Medienkritik das Phänomen der Massenmedien voraus?

Nur wenn die Medien allseits präsent sind und somit das soziale Leben durchdringen oder (mit-)gestalten, kann wirklich von einer Zersetzung („destructuration“) des sozialen Lebens gesprochen werden, indem die Medien alle anderen Formen der zwischenmenschlichen Kommunikation dominieren.

**Aufgabe 13.4** Welche Argumente könnten der u.a. von Horkheimer, Adorno und Baudrillard vorgebrachten Kritik an den Massenmedien zu deren Gunsten entgegengehalten werden?

Massenmedien dienen im Normalfall nicht dazu, die Konsumenten in Unmündigkeit zu führen und aus ihren sozialen Bindungen zu isolieren. Vielmehr sichern sie den Zugang zu den für die Öffentlichkeit relevanten Informationen und stellen auf der Basis der Pressefreiheit ein breites Spektrum an Meinungen zur Verfügung, wie es für die modernen Demokratien grundlegend ist. Neben der Aufgabe der Information oder gar Bildung erfüllen die Massenmedien zudem eine Funktion als Unterhaltung, die durchaus auch ihre positiven Seiten hat und als Entspannungsmöglichkeit dem seelischen Haushalt nützliche Dienste erweisen kann.

**Aufgabe 13.5** Betrachten Sie das Tagesprogramm einer von Ihnen ausgewählten großen Rundfunk- oder Fernsehanstalt (z.B. bei den auch in Deutschland gegebenenfalls empfangbaren Sendern TV5 oder arte). Welche Programmteile können der Information, der Unterhaltung, der Bildung zugeordnet werden?

Als selbsterklärendes Beispiel bietet sich die Programmübersicht des deutsch-französischen Senders arte an, der auf seinen Internet-Seiten die ausgestrahlten Sendungen nach folgenden Kategorien klassifiziert:

- [Tous les programmes](#)
- [Soirées Thema](#)
- [Cinéma](#)
- [Fictions et séries](#)
- [Musique, Théâtre, Danse](#)
- [Documentaires](#)
- [Information](#)

Vergleichen Sie den entsprechenden tagesaktuellen Eintrag unter <http://www.arte.tv/fr/programmes>.

**Aufgabe 13.6** Beschreiben Sie mit Hilfe der angegebenen Terminologie die erste Seite der Ausgabe von *Le Monde* in Abb. 13.3.

## Les décisions de George Bush sur l'Irak sont mal accueillies

**Réactions** Les militaires sont sceptiques, le doute s'amplifie dans le camp républicain

WASHINGTON  
COMMUNICATÉ  
D'ici le 30 janvier, il y aura, à la veille de sa nouvelle tournée au Proche-Orient et en Europe, le secrétaire d'État Condoleezza Rice, à qui il faut dire, devant la presse, avec le ministre de la Défense, Robert Gates, pour discuter de la situation en Irak. M. Gates a dit dans le ton d'après un entretien d'une semaine militaire, « il dit, « il s'agit d'une mission en puissance dans une zone de tensions d'opération ».

Dans heures plus tard, M<sup>me</sup> Rice finit devant la commission des affaires étrangères du Sénat. Pendant trois heures, les sénateurs ont vu leur sac. Comme il est un peu de questionnement sceptique au sujet de la situation en Irak, M<sup>me</sup> Rice a dit qu'elle n'avait pas de nouvelles de la situation en Irak. Elle a dit qu'elle n'avait pas de nouvelles de la situation en Irak. Elle a dit qu'elle n'avait pas de nouvelles de la situation en Irak.

## Droite Dernières manœuvres avant l'investiture de Sarkozy



Un début d'année particulier pour Nicolas Sarkozy, Jacques Chirac et Dominique de Villepin. Les traditionnels vœux présidentiels, qui ont pris fin jeudi 11 janvier par une intervention de M. Chirac devant la presse, ont revêtu cette année l'allure d'un dialogue entre aînés et non vifs, dans une atmosphère de

## L'état d'urgence est proclamé au Bangladesh pour enrayer la crise

ANALYSE  
En fin de compte, c'est une crise politique qui a éclaté au Bangladesh depuis trois mois, le président Iftakhar Ahmed a proclamé jeudi 11 janvier l'état d'urgence à travers le pays. Les manifestations ont lieu dans les rues de la capitale, les tanks ont été envoyés dans les rues de la capitale. Ce mouvement autoritaire vise à prévenir la répétition de violences qui se sont multipliées depuis trois mois alors que l'opposition, menée par le Ligue Awami, organise une campagne visant à faire obtenir au scrutin législatif anticipé prévu le 22 janvier. Depuis septembre 2006, 35 personnes ont été tuées et des milliers ont été blessés dans de multiples affrontements entre l'opposition et les forces de sécurité. Mercredi 10 janvier,

## Attaque contre l'ambassade des Etats-Unis en Grèce

L'ambassade des Etats-Unis à Athènes a été la cible d'une attaque nocturne. Cette attaque, qualifiée de « pré-attentat » par l'ambassadeur américain Charles Rice, s'est produite jeudi 11 janvier à 23 heures. Les auteurs de l'attaque ont été arrêtés par la police grecque. Un suspect a été arrêté par la police grecque. Un suspect a été arrêté par la police grecque. Un suspect a été arrêté par la police grecque.

## Les habitants de Mogadiscio redécouvrent leur ville dévastée



Ce qui reste d'une église catholique, détruite la place de l'indépendance, dans la capitale somalienne, 100000 habitants.

Pendant des années, il était impossible de circuler entre les différents quartiers de Mogadiscio, sous feu des tirs incessants. Les barrières y étaient très élevées par les combattants islamiques et à quelques mètres. Les groupes djihadistes qui ont envahi la capitale de la Somalie - proclamant, à leur tour, un état d'urgence - ont permis de retrouver la ville.

## Des masques africains partout

Le succès du Quai Branly a donné des idées à d'autres musées de France. Grandes et petites villes ont redécouvert dans leurs réserves des objets d'art d'outre-mer hérités de leur histoire. Rennes, Lyon, Rochefort, Toulouse, entre autres, lancent ou préparent des expositions qui semblent renouer l'intérêt d'un large public.

## Union européenne Vers la fin du timbre-poste à prix unique pour les entreprises

La dérégulation des services postaux devrait accélérer pendant le semestre de présidence allemande de l'Union européenne. Les opérateurs français s'alarment du projet de « déperfection », qui signifie que La Poste renoncera au prix unique du timbre pour les professionnels. Le « service public » à la française s'y retrouvera-t-il dans le « service universel » ? Lire page 11

## Cyclisme Floyd Landis bientôt sanctionné ?

L'Agence française de lutte contre le dopage a convoqué le vainqueur du Tour de France 2006 pour le 8 février. Elle pourrait prononcer à cette occasion une sanction envers le coureur, considéré positif à la testosterone mais qui nie toujours s'être dopé. Lire page 12

**Dai Sijie**  
Par une nuit où la lune ne s'est pas levée  
roman

"Dai Sijie emmêle et démêle les fils de son intrigue avec une éblouissante maestria. Il signe là son meilleur roman."  
Jean-Claude Perrier,  
L'Espresso

Gallimard

- = manchette
- = oreille
- = titraile
- = chapeau
- = renvoi
- = photo/légende

manchette: le monde  
titre, sous-titre = titraile  
chapeau  
renvoi  
fenêtre : Werbung; Unten mitte?  
Photo mit Legende

**Aufgabe 13.7** Welcher der oben erläuterten journalistischen Textsorten kann der voranstehende Passus zugeordnet werden? Beschreiben Sie den Aufbau des Artikels und heben Sie einige der verwendeten rhetorischen Mittel hervor.

Der *commentaire* von Camus nimmt seinerseits Bezug auf einen anderen *commentaire*, den der englische *Daily Express* an einem ungenannten Datum veröffentlichte. Die persönliche Sichtweise des Autors wird ab dem ersten Satz deutlich markiert („stupéfiant“; „à notre

égard“). Nachdem die Außergewöhnlichkeit des Vorfalls betont wurde, schildert Camus unter Einbindung der entsprechenden Zitate den eigentlichen Zusammenhang.

Der abschließende Kommentar richtet sich kritisch gegen die Vorwürfe („Il est difficile de savoir [...] cela va mal avec l'affirmation [...] Mais ce qu'il y a de sûr [...]“), verwendet Aussagen des *Daily Express* gegen diesen selbst, bevor abschließend die Vorwürfe an de Gaulle als unangemessene Entgleisung verworfen werden, wobei die angegriffene französische Seite für Camus aus moralischer Sicht das letzte Wort behält.

Die Eindringlichkeit des Artikels beruht unter anderem auf seinen parallelen Konstruktionen, welche starke Akzente setzen und in Kombination mit Antithesen noch bedeutungsschwerer wirken: „C'est la première fois [...] Ce n'est pas la première fois [...] Mais c'est bien la première fois [...] ; Il est difficile de savoir [...] Mais il n'est pas possible [...], Il est difficile de savoir [...] Mais ce qu'il y a de sûr [...].“

**Aufgabe 13.8** Untersuchen Sie den Aufbau der Rede. Welche rhetorischen Mittel setzt de Gaulle in seiner Ansprache ein, um seiner Botschaft über den Äther Nachdruck zu verleihen? Wie thematisiert er die Kommunikationssituation?

Als hervorstechende rhetorische Mittel sind zu nennen :

- die Betonung der kriegerischen Überlegenheit der deutschen Truppen durch Parallelismus: „ce sont les chars, les avions, la tactique des Allemands“
- die parallele Reihung rhetorischer Fragen („Mais le dernier mot est-il dit ? L'espérance doit-elle disparaître ? La défaite est-elle définitive ?“), die mit dem abschließenden elliptischen Ausruf „Non !“ beantwortet werden
- die direkte Anrede (appellatio) der Zuhörer: „Croyez-moi“
- die wörtliche Wiederholung (repetitio) von Ausrufen : „Car la France n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle n'est pas seule !“
- die parallele bzw. anaphorische Anführung von Argumenten für eine Wende des Kriegsgeschehens („Elle a [...] Elle peut [...] Elle peut [...]“ ; „Cette guerre“ [3mal] ; „toutes [...] tous [...] toutes“)
- Antithesen, z.B. in „Foudroyés aujourd'hui [...] nous pourrons vaincre dans l'avenir“

Auch die Verweise de Gaulles auf die Redesituation der Rundfunkansprache erhalten innerhalb seiner Zielsetzung ein starkes rhetorisches Gewicht, da er sich allen Kriegsniederlagen zum Trotz als stabiles Element des Widerstandes präsentiert, das die Landsleute in Frankreich nicht im Stich lässt und den militärischen Gegenschlag vorbereitet („Croyez-moi, moi qui vous parle en connaissance de cause [...] Moi, Général de Gaulle, actuellement à Londres, j'invite [...] Quoi qu'il arrive [...] je parlerai à la Radio de Londres“).

## Einheit 14

**Aufgabe 14.1** Dass es beispielsweise zwischen einem Ölgemälde und seinen Reproduktionen einen Unterschied geben mag, kann einleuchten. Wieso aber sieht Benjamin gerade vom Tonfilm eine Gefahr für die kulturelle Tradition ausgehen?

Mit dem Aufkommen des neuen Massenmediums Tonfilm sieht Benjamin eine Abkehr von den bisherigen die Tradition stützenden und sie vermittelnden Medien voraus. Gerade der Film mit seiner Attraktivität für das Publikum wird hier zu einem Vorreiter der Umwertung der bisherigen Werte, wie der Verweis auf die Vision von Abel Gance andeutet. Sollten wirklich alle Stützen der kulturellen Überlieferung (Legenden, Mythologien, Religionen) im Zeichen des neuen Mediums diesem anverwandelt werden, so ist damit zugleich eine neue Art der Rezeption verbunden, welche nicht mehr z.B. als individuelles Erlebnis der Aura eines Kunstwerks angelegt ist, sondern als stets reproduzierbare Vorführung vor einem Massenpublikum.

**Aufgabe 14.2** Versuchen Sie Benjamins Kritik am Aura-Verlust auf einen Vergleich von Theateraufführung und Kinofilm zu übertragen.

Während der Kinofilm unverändert an beliebigen Schauplätzen und vor einem beliebigen Publikum stets aufs Neue projiziert werden kann, bewahrt jede Aufführung eines Theaterstücks immerhin noch die Einzigartigkeit des Augenblicks seiner im Detail immer wieder anders verlaufenden Realisierung. Insofern verfügt die Bühnenaufführung immerhin über die von Benjamin geforderte ‚Echtheit‘ eines ‚Hier und Jetzt‘, wenn auch nicht im Sinne eines materiell gleich bleibenden materiellen Trägers, wie dies beim Bildkunstwerk der Fall ist.

**Aufgabe 14.3** Um welche Einstellungsgröße handelt es sich in Abb. 14.6? Aus welcher Perspektive ist die Personengruppe aufgenommen?

Die Abbildung zeigt einen Blick auf eine Innenraum-Szene, die aus der Vogelperspektive, also Aufsicht, heraus aufgenommen wurde. Dabei handelt es sich um eine halbnah Aufnahme.

**Aufgabe 14.4** Beschreiben Sie die in dem folgenden Beispiel eingesetzte Beleuchtung.

Das Licht kommt aus Sicht des Betrachters von links, imitiert also die natürliche Lichtquelle Sonne, deren Strahlen durch das im Hintergrund am Schattenwurf des Fensterkreuzes erkennbare Fenster eindringen. Dadurch wird das Gesicht von Charles in eine helle und eine dunkle Seite gespalten, was ihm ein markantes Profil verleiht.

**Aufgabe 14.5** Worin besteht der Unterschied zwischen dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren und der Parallelmontage?

Während die Parallelmontage unterschiedliche Handlungsstränge miteinander in Verbindung bringt, beschränkt sich das Schuss-Gegenschuss-Verfahren auf unterschiedliche Ansichten eines einzigen Vorgangs, z.B. eines über den Einstellungswechsel fortlaufenden Gesprächs.

**Aufgabe 14.6** Weshalb können Kameraarbeit und Schnitt nur im übertragenen Sinn als Erzählinstanz bezeichnet werden, wie sie in einem fiktionalen literarischen Text vorliegt?

Kameraführung und Schnitt vermitteln den Zuschauern das visuell erfassbare Filmgeschehen. Allerdings bleibt bspw. die Fokalisierung sehr diskret und in der Regel hinter den oftmals sehr deutlichen Interventionen literarischer Erzählinstanzen zurück, die sich u.a. in der Ich-Form oder in eingestreuten auktorialen Kommentaren zu Wort melden.

**Aufgabe 14.7** Betrachten Sie eine Magazinsendung Ihrer Wahl, in der eine Moderatorin oder ein Moderator durch die Beiträge führt. Wie wird diese Person von der Kamera ins Bild genommen? Wie bewegt sie sich im Studio? Wie ließe sich der von ihr gesprochene Text beschreiben? Ziehen Sie einen Vergleich dieser Möglichkeiten zu denjenigen einer Nachrichtensprecherin / eines Nachrichtensprechers (z.B. bei *arte info*).

In der Regel werden Moderatoren als sich aktiv bewegende Figur innerhalb einer Studiokulisse ins Bild genommen, d.h. sie sind oftmals in voller Größe zu erkennen, wobei in einem zweiten Schritt eine Kamerafahrt/ein Zoom in einer Bewegung auf sie zu gerne die Gesichtszüge in Großaufnahme präsentiert. Die Person der Moderatorin/des Moderators hat größere Gestaltungsmöglichkeiten in Gestik, Mimik und sprachlichem Ausdruck, da sie die Zuschauer persönlich ansprechen oder interessieren soll und als sympathische oder seriöse Figur in einem individuellen Moderationsstil Akzente zu setzen vermag. Nachrichtensprecher/-innen hingegen werden hauptsächlich in Nahaufnahmen gezeigt, wobei die Nüchternheit (also gerade die Abwesenheit individueller Elemente) der Nachrichtenpräsentation die Seriosität der Nachrichtensendung unterstreichen soll. Allerdings hat das Privatfernsehen auch hier zu einer Aufweichung der einstmals ausschließlichen Nüchternheit der Präsentation geführt.

**Aufgabe 14.8** Auf welche Gefahren verweist die Bourdieusche Beschreibung des TV-Nachrichtenwesens indirekt? Ist dieses Verfahren der Informations-,Politik' spezifisch für das Medium Fernsehen?

Das dramatisierte Bild, das Bourdieu vom Fernsehjournalismus zeichnet, ist nahe am Vorwurf der Propaganda oder der Volksverhetzung. Allerdings handelt es sich bei der effektorientierten Auswahl von Nachrichten und deren emotionsgeladener Rezeption um Prozesse, die bei jeder Art von ‚Sensations-Journalismus‘ anzutreffen sind, also auch in der (Boulevard-)Presse und dem Radio.

**Aufgabe 14.9** Trifft die Journalisten-Schelte Bourdieus Ihrer Meinung nach für alle Bereiche des Fernsehens zu? Welche Vorstellung vom Fernseh-Publikum lässt sich aus dem angeführten Zitat erschließen?

Bourdieu betont in der vorliegenden Passage einseitig die möglichen negativen Auswirkungen des Fernsehjournalismus, dessen erwünschte kritische und bildende Funktion jedoch ebenfalls hervorgehoben werden müsste. Das Fernsehpublikum wiederum erscheint in der Bourdieuschen Darstellung als leicht zu beeinflussende Masse, fern der kritischen Meinungsbildung und instinktgeleitet – eine wohl zu einseitige Sicht der Dinge.