**Metzler-Band Einführung-NDL: Antworten**

**Die Antworten oder Kommentare sind eher knapp formuliert und können in diesem Forum nicht erschöpfend sein, fassen aber die wichtigsten Stichworte zusammen. Das genauere Nachforschen ersetzen sie nicht!**   
**Die Fassung wird periodisch durchgesehen und aktualisiert (auch was die digitalisierten Wort-, Musik- oder Bildbeiträge angeht).**   
**Arbeitsaufgaben**   
**Kap. 2.3**   
**1. Welche Antworten hatte die deutschsprachige Literatur auf die Ereignisse der Französischen Revolution?**   
Die folgenreichste Reaktion war die von Goethe und Schiller, aber auch anderen Autoren in ihrem Umfeld, entgegen der vorherrschenden Tagespolitik der Französischen Revolution mit ihren negativen Begleiterscheinungen auf eine ‚sanfte’ Evolution des Individuums und der Gesellschaft durch Kunst zu setzen (Ausbildung des ‚ganzen Menschen’, Kultivierung der Einbildungskraft und des Verstandes, schließlich Autonomie des Kunstwerks). Es gab aber auch politisch engagierte Reaktionen im Sinne der Revolution bzw. Parteinahmen für die Jakobiner (Schubart, Forster). Eine Zwischenposition nahmen etwa Hölderlin (Versöhnung von individuellem Anspruch und überindividuellem Geschehen in Themengestaltung von Natur, Geist, Gott, Gesellschaft) oder Jean Paul ein, der im napoleonischen Gesetzeswerk des *Code Civil* eine Chance sah, elementare humane Rechte zu sichern und Bildungsideen im Blick auf eine ganzheitliche Persönlichkeit politisch umzusetzen. Damit sind auch grundsätzlich zwei Optionen für das Literatursystem benannt – als Orientierung auf das Kunstsystem selbst (Selbstreflexion und Autonomie) oder auf die Umwelt (Politik, Soziales, aber auch andere Wissensgebiete wi 26.04.2012 ).   
**2. Benennen und erläutern Sie die Leitbegriffe, die die Romantik für die moderne Ästhetik gegeben hat!**

* Einbildungskraft und nicht selten übersteigerte Subjektivität, die zunehmend gegen die äußere Welt und damit auch gegen Mimesis-Konzepte gestellt wird.
* Autonomie: „Poesie ist Poesie“ behauptet Novalis mit einer tautologischen Formel, um damit Dichtung (und allgemein Kunst) gegen Ansprüche anderer Systeme abzugrenzen: Kunst soll sich selbst die Gesetze geben, nicht durch andere Wertsphären beziehen (Moral, Pädagogik, Ökonomie, Wissenschaften etc.).
* Selbstreferenz: In je verschiedener Weise sind Kunstwerke in der Lage, über sich selbst bzw. ihre Entstehung zu reflektieren und ihre Konstruktion offenzulegen. Dies kann programmatisch in Künstleräußerungen, aber auch durch auffällige Formenverwendung im Kunstwerk selbst geschehen.
* Progressive Universalpoesie: Insbesondere F. Schlegel strebt eine Mischung von kunst- und naturinspirierten Prosaformen an, die dann zusammenwirken und aus Poesie, Prosa, Philosophie, oder Rhetorik Mischformen bilden sollen. Beteiligt ist an diesem Kunstwerk im Prozess nicht nur der Autor, sondern im sympraktischen Verhältnis zu ihm auch der Leser, der nicht nur passiv rezipieren, sondern auf konstruktive Weise lesen und idealerweise das Kunstwerk weiterschreiben soll.
* Fragment: Ganzheiten werden bezweifelt, die romantische Moderne ist von der Brüchigkeit des Daseins und auch der Kunstformen überzeugt. Die Verbindung von Teil und Ganzem scheint nicht mehr gegeben, das Einzelne scheint vom Allgemeinen getrennt. Nicht das abgeschlossene Werk, sondern das ständige Fortschreiben wird zum Ziel, wodurch eine Reihe offener Formen (Aphorismen, Essays oder im Roman) oder gemischter Gattungen hervorgebracht werden, die als Gegenpol zur klassizistischen Ganzheit verstanden werden. Diese Haltung wird begleitet von der romantischen Ironie, die selbstbezweifelnd und humorvoll eigene Tendenzen zur Ganzheitsbildung auflöst.
* Gesamtkunstwerk: Lebensformen können 24.08.2007ve (Ehe zu viert). Die Rolle der Frau wi24.08.2007l>

**3. Die ‚Kunstreligion’ der Romantik gerät zunehmend in Gegensatz zu den gesellschaft­lichen Wirklichkeiten (vgl. etwa: ‚Poesie des Herzens’ vs. ‚Prosa der Verhältnisse’). Skizzieren Sie diese!**   
Die ‚Poesie des Herzens’ als Hegelscher Inbegriff der Subjektivität steht in Opposition zur ‚Prosa der Verhältnisse’, die sich als gesellschaftliche Zustände wie folgt skizzieren lassen:

* Revolutionsunruhen, Wirren nach den Napoleonischen Eroberungskriegen, zugleich politische Reformen.
* Erste Phase der Industrialisierung, langsam zunehmende Maschinisierung der Arbeitswelt, technische Erfindungen, die Eisenbahn beschleunigt das Lebenstempo.
* Restauration der politischen Bedingungen nach dem Wiener Kongress, faktisch dadurch Unterdrückung, Zensur.
* Zunehmende Ausdifferenzierung der Lebensbereiche und Berufswelten; konfligierende Ansprüche des beruflichen und gesellschaftlichen Lebens motiviert eine Flucht ins Idyllische.

**4. In welchen Punkten unterscheidet sich der poetische Realismus von der Fotografie?**   
Von einer deutlichen Medienkonkurrenz motiviert, lautete der Vorwurf der poetischen Realisten gegen die Fotografen, diese würden nur oberflächlich das Sichtbare der Dinge kopieren, ohne an deren Wesentliches oder Inneres zu rühren. Fotografie sei wahllos, zufällig (kontingent) und gehe ohne jede ästhetische Motivation vor. Sie können keinen Zusammenhang stiften, isoliere die Dinge und mortifiziere sie zum Stillleben, Literatur hingegen könne diese lebendig ausgestalten und überformen. Das Mimesis-Verständnis der Literatur ist hier gerade nicht fotografisch, sondern konstruktiv-überformend verstanden.   
**5. In welcher Strömung wird ausdrücklich die soziale Umwelt zum Thema – und welches sind die Grundsätze, unter denen man sie darstellen will?**   
Die politische Welt in einem allgemeineren Sinn wird bereits im Jungen Deutschland thematisiert, mit deutlichen Wendungen ins Sozialpolitische besonders bei Georg Büchner, der in den 1880er Jahren wiederum vorbildlich für die Naturalisten wird, bei denen die soziale Frage in den Mittelpunkt gerät. Deren Konzept lässt sich wie folgt angeben:

* wissenschaftlich-empirisches Selbstverständnis, Aufzeichnung von ‚Fakten’, die auf ihre Gesetzmäßigkeit hin untersucht werden;
* Aufweis der Determination des Individuums durch das Milieu;
* Nähe zur fotografischen (auch fonografischen) Detailaufzeichnung, um Großstadtrealitäten ungeschminkt und möglichst detailgetreu darzustellen (A. Holz: „Kunst = Natur – x“):
* Sprachregister werden erweitert: Soziolekt, Dialekt, Fachsprache, Imitation der situationellen gesprochenen Sprache, spontane Rede.

**6. Gibt es einen Zusammenhang der Lebensbedingungen um 1900 und der teilweise radikalen Wendung der Literatur auf sich selbst (Ästhetizismus, Symbolismus)?**   
Die zweite Phase der Industrialisierung ist abgeschlossen (Landflucht, starkes Wachstum der Großstädte), technische Erfindungen (Fonograf, Telefon, Fotografie, Kino, Röntgenstrahlung) prägen das Alltagsleben, das auch durch Verkehrsmittel zunehmend beschleunigt wird. Der Soziologe Georg Simmel hat dies zusammengefasst mit der Wendung von der „Steigerung des Nervenlebens“, die eine großstädtische Lebensbedingung ist, mit Chancen (Anregungen für die künstlerische Wahrnehmung) und Risiken (Versachlichung der Verhältnisse, Fremdsein, Ich-Dissoziation), die auch durch den Geldverkehr der Städte und neue Beschäftigungsverhältnisse aufgebracht werden. Der Druck dieser Lebensverhältnisse hat in den Künsten auf verschiedene Weise einen antimimetischen Impuls bewirkt: Einige Autoren ziehen die Sprache ganz aus dem Wirklichkeitsbezug ab und richten sie auf sich selbst, sie experimentieren mit Sprachzeichen, die aus ihren gewohnten Zusammenhängen gerissen und in neue Kontexte überführt werden. Die Sprachskepsis, die einige Autoren kultivieren, wird dann zur Suche nach einer neuen Sprache, aus der Kunstwelt heraus sollen dann neue Perspektiven auf die Wirklichkeit gegeben werden.   
**7. Arbeiten Sie an wichtigen Gedichten des Expressionismus (Gottfried Benn: *Kleine Aster* , Georg Heym: *Gott der Stadt* , Ernst Stadler: *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* ) Stilmittel heraus, mit den Autoren das moderne Leben darstellen!**

* Benn: ‚Sektionslyrik’ – Sektion menschlicher Organe als Thema, aber auch Schnitt durch die Zeilen und Bilder, Umwertung aller Werte, Verdinglichung des toten Menschen, Personifikation von Dingen (Aster), Ästhetik des Hässlichen.
* Heym: Mythologeme (Baal, Korybanten/Priester versinnbildlichen die Dynamik des Stadtlebens; regelmäßige Form des Gedichts (fünfhebige Jamben in vierzeiligen Strophen) steht komplementär zum chaotischen Inhalt.
* Stadler: Reihungsstil, Wahrnehmungsprotokoll der Assoziationen und Einzelbilder, die übersteigert werden – auch durch Sattzeichen (Ausrufezeichen, auch Auslassungspunkte werden gestuell aufgeladen, haben weniger grammatische Aufgaben.

**Kap. 2.4**   
**1. Was bedeutet Robert Musils Begriff des ‚Möglichkeitssinns’, auch mit Blick auf die Postmoderne? Anhaltspunkte finden Sie in Kap. 4 und 5 von Musils *Mann ohne Eigenschaften* .**   
Es geht um die Wahlfreiheit der Perspektiven, durch die hindurch man die Welt wahrnimmt, also Versionen, die die eigene Weltsicht ausmachen und die nicht durch objektive Maßstäbe vorgegeben, sondern durch die subjektive Ansicht gewonnen sind. Wenn bereits Musils ‚Törleß’ äußert, man könne die Dinge bald von dieser, bald von jener Seite ansehen, so wird im *Mann ohne Eigenschaften* vollends die Relativität der Wahrnehmung deutlich gemacht, woraus dann auch Lebenstile (hier verbildlicht in den verschiedenen Architekturstilen) gewonnen werden können. Die Hauptfigur des Romans, Ulrich, ist entsprechend ein äußerst vielseitiger, nicht festgelegter Charakter – geradezu vorbildlich für die postmoderne Forderung nach Anerkennung von Pluralität oder ‚anything goes’. Damit werden Vorstellungen von abgeschlossenen Weltbildern wie auch einer abgeschlossenen personalen Identität verabschiedet: Zielgerichtete, große Entwürfe empfindet man als Totalitäten, die Gewalt produzieren; dagegen wird eine multiple, stets im prozess befindliche, offene Identität gefordert.   
**2. Können Sie Textbelege für den etwas anzweifelbaren Befund einer ‚Stunde Null’ bzw. eines ‚Kahlschlags’ in der Literatur finden?**   
Günter Eichs Gedicht *Inventur* (1945), Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* (1947) und Wolfgang Weyrauchs Prosaanthologie *Tausend Gramm* (1949) sind wohl die bekanntesten Belege aus den drei Gattungen; in letzterem findet sich der Begriff des ‚Kahlschlags’, vgl. auch Heinrich Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* (1947). Hans Werner Richter äußerte programmatisch in der Zeitschrift *Der Ruf* (Jg. 1): „Das Kennzeichen unserer Zeit ist die Ruine […] Die Ruine lebt in uns wie wir in ihr […] Um diesen Menschen zu erfassen, bedarf es neuer Methoden der Gestaltung, neuer Stilmittel, ja einer neuen Literatur.“ Skepsis hegt aber bereits Urs Widmer in seiner Studie von 1966, in der er zeigt, dass die ‚neue Sprache’ ein Mythos gewesen ist und die Sprachverstrickung tiefer reichte, als die AutorInnen es wahrhaben wollten ( *1945 oder die neue Sprache* ).   
**3. Inwiefern ist die ‚innere Emigration’ eine problematische Haltung?**   
‚Innere Emigration’ ist lediglich ein vages Etikett für Veröffentlichungsabstinenz in einer Diktatur und bedeutet zunächst Indifferenz. Ferner wird damit eine Situation der Unterdrückung suggeriert, die aber oft auf freiwillige Anpassung hinauslief. Autoren wie Frank Thiess oder Gottfried Benn reklamierten dies für sich, um nach 1945 mehr oder weniger aggressiv Vorwürfe gegen die Emigranten zu formulieren. Im ‚Wendestreit’ nach 1990 tauchte der Begriff erneut auf.   
**4. Gibt es ästhetische Techniken, die sich vom Dadaismus bis zu Gegenwartskunst und digitalem sampling durchziehen?**   
Der Schnitt, das Zerlegen von Ganzheiten in Teile oder Elemente sowie deren Neuzusammensetzung bzw. Montage (gelegentlich auch Dekomposition und Rekomposition genannt) sind basale ästhetische Strategien, die sich bis in die Musikkultur der Gegenwart durchziehen. Vorbildlich sind dafür Erik Saties musikalische Bausteintechnik und die Zerlegung der sichtbaren Dinge durch die Malerei des Kubismus ebenso wie die Verwendung von Wortsplittern und Fertigteilen durch die Dadaisten. Wichtig ist dabei auch, dass es sich um vorgefundene, also bereits existierende Teile handelt (im größeren Maßstab ready-made, objèt trouvé), die dann durch Zusammenfügung eine neue Qualität bekommen (sollen).   
**5. Wie beurteilen Sie Adornos strenges Diktum, dass nach Auschwitz keine (schöne) Lyrik mehr möglich sei? Diskutieren Sie dies am Beispiel von Paul Celans *Todesfuge* !**   
Adornos zunächst in *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951, GS 10/1, S. 11-30) geäußertes strenges Diktum, dass nach Auschwitz keine Lyrik mehr möglich sei, ist gegen alle Kunst gerichtet, die Schönheit oder Harmonie illusioniert und leichthin konsumierbar ist. Nur radikale, schwarze, ins Rätsel getriebene Kunst biete eine Möglichkeit, autonom zu bleiben – Kunstwerke sollen nicht durch Interpretationen vereinnahmt und entschärft werden, sondern ihre Autonomie bewahren ( *Ästhetische Theorie* , 1970). Auch wenn Adorno seine Festlegung später etwas variiert hat, bleibt im Kern die These: Hermetische Texte seien besser als engagierte Texte dazu geeignet, ein Gedächtnis der Katastrophen zu bilden, wofür unter anderem Becketts Dramen oder Celans Lyrik angeführt werden. Die *Todesfuge* ist zwar weithin verständlich gefasst, erschöpfend zu deuten sind die Bilder aber nicht, insofern sie auch literarische und biblische Anspielungen geben, einen weiten Verweishorizont eröffnen und zugleich immer den Blick auf die konkreten Vorgänge halten – Abstraktion und Konkretion wirken hier zusammen. In der eingängigen, dem Gesang nahen Fugenform wird ein eklatanter Kontrast zum Inhalt des historischen Geschehens deutlich. Damit wird die Katastrophe eingängig vermittelt und auch wohl der Wahrnehmungseffekt gesteigert.   
Grundsätzlich bleibt die Frage, wie dann eine einfacher verstehbare Kunst (auch populäre, farbenfrohe oder heitere Kunst) einzuschätzen ist und ob sie nicht gerade aufgrund ihrer Verstehbarkeit auch wichtige Funktionen übernehmen kann. Man sollte ihr nicht generell die Fähigkeit absprechen, dass sie zur Aufklärung beitragen kann, wenn sie engagiert Position bezieht und obendrein vielleicht unterhaltend ist.   
**6. Vergleichen Sie Ernst Jandls *Übe!* -Variante zu Goethes Vorlagegedicht *Ein Gleiches* – welchen Gewinn bringen die Sprachexperimente?**   
Jandls im Kontext der Wiener Gruppe entwickelte experimentelle Poesie ironisiert Goethes Gedicht (das zu den berühmtesten in deutscher Sprache gezählt werden kann). Die Naturerfahrung eines sich dabei erlebenden Subjekts, das vom alltäglichen Berufstreiben Abstand gewinnen bzw. sich in höhere Zusammenhänge ‚einschreiben’ möchte und auf kontemplative Weise zu sich finden will, wird von Jandl extrem verzerrt. Zerlegung in die elementaren Lautbestandteile, Wiederholungen und Lautvariationen bringen dabei Verfremdungseffekte mit sich, zugleich entstehen neue (alltägliche, sexuelle usw.) Konnotationen. Insofern ist mit dem Etikett ‚Unsinnspoesie’ vorsichtig umzugehen: Jandl hält in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit dem Vorlagetext den Blick auf Goethes Gedichtbedeutungen gerichtet, doch baut er einen starken Kontrast auf zum eigenen modernen Lebensgefühl, das mit diesen Werten nicht mehr unbedingt vereinbar ist. Zugleich wird beim Zelebrieren der Rezitation ein Lautgenuss möglich, der für sich selbst Gültigkeit hat.   
**7. Die meisten ‚Wende-Romane’ sind zwar dickleibig. Dennoch: Versuchen Sie, eine Zeitungsrezension zu Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* oder Ingo Schulzes *Neue Leben* zu verfassen!**   
[Eine ausführliche, professionelle Rezeption wird in Kürze hier zu finden sein.]   
**8. Arbeiten Sie an wenigen aus dem Internet gewählten Beispielen Stilmerkmale der *weblogs* bzw. des Tagebuchschreibens heraus!**   
Die Schreibhaltungen und Stilistika sind höchst heterogen: Sie reichen von der trivialen Alltagsnotiz, die den elektronischen Schreibweg nur zur (potenziellen) Weiterverbreitung nutzt und ansonsten wenig formale Raffinessen bietet, über solche Texte, die sich formal selbst reflektieren und auch Experimente wagen (Darstellungen in Listenform, Syntaxauflösung, Essaypassagen, vgl. Rainald Goetz: Abfall für alle, 1998/99) bis hin zu gewünschter Interaktivität (Leser kommunizieren mit Autoren) mitsamt Möglichkeiten, akustische und Bilddateien anzufügen. Bei einer hohen Zahl von weblogs dominiert die Annäherung an die gesprochene Sprache bzw. an schnörkellose, direkte Alltagssprache mit Tendenz zu Kurzsätzen.   
**Kap. 3.3**   
**1. Welche Bedeutungswandlungen hat der Katharsis-Begriff von Aristoteles über Lessing bis Brecht durchlaufen?**   
Die medizinischen Ebenen des Katharsis-Begriffs stehen bei Aristoteles im Zusammenhang mit der antiken Säftelehre, wonach deren ausgeglichenes Verhältnis ein gesundheitlich-harmonisches Befinden, ein Ungleichgewicht dagegen einen krankhaften Zustand bedeutet. Das Theater soll diesen Ausgleich erzielen, wobei nicht klar ist, ob a) die Leidenschaften selbst reinigen, b) die Leidenschaften gereinigt werden oder c) die Leidenschaften beseitigt werden. Alle drei möglichen Wirkungen helfen aber dabei mit, das Theater auch zu einem Debattenort zu machen, an dem Angelegenheiten der polis verhandelt werden. ’Phobos’ und ‚eleos’ werden im 18. Jh. neu diskutiert, insbesondere von Lessing wird das Leidmotiv in eine Mitleidsästhetik abgewandelt – dadurch wiederum sollen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten verwandelt werden. In Brechts eher auf die rationale Diskussion zielendem epischen Theater hat die Katharsis lediglich noch die Bedeutung eines Vergnügens, das wiederum eng an das Denken gekoppelt ist.   
**2. Stellen Sie ein Kurzreferat über das (spät-)mittelalterliche Fastnachtsspiel zusammen. Welchen Quellen aus den Literaturangaben können Sie Sach- und Bildanregungen entnehmen?**   
Günstige Quellen sind:   
Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart 1993, Bd. 1, S. 383-285.   
Catholy, Eckehard: Fastnachtspiel. Stuttgart 1966.   
Sowinski, Bernhard: Das Fastnachtspiel. In: Otto Knörrich (Hg.): Formen der Literatur. Stuttgart 1991, S. 107–113.   
Spiewok, Wolfgang: Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktionen, Aufführungspraxis. Greifswald 21997.   
Velten, Hans Rudolf: Lappen und gynöffel im Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Ein Beitrag zur spätmittlelalterlichen unterhaltungskultur. In: Heinz D. Heimann/M. Langner (Hg.): Weltbilder des mittelalterlichen Menschen. Berlin 2007, S. 124-148.   
**3. Inwiefern führt Lessing die Theaterreform Gottscheds mit neuen Mitteln bzw. Akzenten weiter?**   
Gottscheds Reformen zielten allgemein darauf, die seiner Ansicht nach verwilderten Theaterformen zu kultivieren, um schließlich das Theater in eine aufklärerisch-pädagogische Pflicht zu nehmen und damit auch das barocke Schickssalsdrama zu überwinden. Formal blieb er dabei konservativ (fünfteiliger Dramenaufbau, Wahrscheinlichkeitsgesetze der Handlung, regelmäßiges Versmaß, Ständeklausel). Die Bedeutung der Tragödie wurde abgeschwächt, dagegen das rührende oder weinerliche Lustspiel als moralisches Korrektiv favorisiert, indem es belustigen und zugleich erbauen sollte (auch mit bürgerlichem Personal). Lessing arbeitete weiter am Begriff des Lustspiels, gab aber vor allem dem bürgerlichen Trauerspiel wesentliche Impulse. Dort dominiert die Mitleidsästhetik, indem Standeskonflikte auf Kosten des Bürgertums zugespitzt werden – eine spätere Phase der Aufklärung, mit deutlich politischen Implikationen, die die allgemein-menschheitlichen Fragen Gottscheds wesentlich konkretisieren. Der Traum Gottscheds eines Theaters als moralischer Anstalt wurde mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* reflektiert und dann auch bühnenpraktisch realisiert.   
**4. Entwerfen Sie ein Bühnenbild und Regieanweisungen zur Schlussszene von Schillers *Kabale und Liebe* !**   
Kriterien dafür lassen sich auf der ganzen Bandbreite angeben: Zwischen klassizistischer Werktreue bzw. der Absicht einer historisierenden Inszenierung oder, konträr dazu, einer postdramatischen Fassung, bei der ein Bühnenbild mit abstrakten Formelementen, in karger oder zeichenhaft zugespitzter Stilistik zu konzipieren wäre. Bitte beachten: Inszenatorische Ausfälligkeiten sind erlaubt, sollten aber reflektiert sein und in ein Gesamtkonzept der Inszenierung passen.   
**5. Fassen Sie in einigen Sätzen Grundgedanken und Wirkmittel von Brechts V-Effekt zusammen!**   
[Eine beliebte Klausurfrage, da hiermit eine wesentliche Tendenz des modernen Theaters erfasst werden kann!] Brecht hat in gut didaktischer Absicht hierzu selbst eine Übersicht gegeben (vgl. S. 168f. im Buch), aus der als allgemeine Überzeugungen abgeleitet werden können:

* politisch-emanzipatorisches, sozialrevolutionäres Interesse: Aufdeckung der herrschenden Standpunkte als Ideologien, die durch Analyse und Theateraufführung geändert werden können;
* anti-illusionistischer Impuls – nicht schöne Einfühlung oder passives Mitleiden soll ermöglicht werden, sondern rationale Distanznahme; die Dinge werden nicht als fertige präsentiert, sondern als im Prozess befindliche;
* V-Effekt fasst die Wirkmittel zusammen, womit zunächst allgemein die Darbietung eines bekannten Stoffes oder Sinninhaltes in neuer Fassung gemeint ist, um durch diese neue Perspektive auch ihre Relativität und Veränderbarkeit zu zeigen. Dies kann erreicht werden durch einen Erzähler, der das Stück einleitet oder begleitet, durch einen Chor, durch verfremdende Medien (Lautsprecherdurchsagen, Dia- oder Filmprojektion, Radio), durch direektes Ansprechen des Publikums oder dessen Einbeziehung (Zeitungsverkäufer laufen durch den Zuschauerraum, wodurch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben wird, durch Schriftzüge auf der Bühne etc.

**6. Von der Dramentheorie zur Schreibpraxis: Was kann alles zu einer guten journa­listischen Aufführungskritik gehören?**   
Die journalistische ‚W’-Reihe zu befolgen, reicht nicht aus, gehört aber zum basalen Handwerk:   
Wer, was, wann, wo, wie, warum? Genauere Perspektiven sind:

* Stückinhalt (wenn bekannt, auch knapp oder gar nicht – schlank einstreuen);
* Informationen über den Autor (je nach Bekanntheitsgrad oder Wichtigkeit für das entsprechende Schauspielhaus);
* Art der Darbietung, Bühnenbild, Effekte;
* Schauspielerleistungen (punktuell, ggf. mit einem Adjektiv);
* Lokales: Bedeutsamkeit der Inszenierung in der Kulturszene;
* Allgemeine Relevanz der Theaterarbeit, auch überregional: Gibt die Inszenierung Impulse für das Theaterleben?
* Theatertheorie (sparsam dosieren, nicht seminaristisch): Beruft sich der Regisseur auf ein Vorbild (Brecht, Lessing, Heiner Müller etc.), verfolgt er ein Programm (engagiertes Theater, Postdramatik, armes Theater etc.)?
* Schreibstil beachten, Satzlängen variieren, Alltagsjargon sparsam verwenden, Fremdwörter an der richtigen Stelle, Pointen nicht herbeikrampfen. Überschrift beachten, dort womöglich Leitthese einbauen (diese am Textende einholen).
* Versuchen, einen eigenen Blickwinkel zu erarbeiten und die Aufführung so zu rekonstruieren.

Wichtig: Ein Kriterienkatalog ist nicht schematisch zu geben; die Aufführungskritik ist immer auf das Leserpublikum auszurichten!   
**7. Inwiefern kann Heiner Müllers *Hamletmaschine* als Vorläufertext für das postdrama­tische Theater gelten? Lesen Sie dazu S. 11-39 von Lehmanns (1999) einschlägiger Studie.**   
Tatsächlich war die Hamletmaschine von großem Einfluss auf die Formensprache des Theaters – ein Text, den Müller einmal als Lesedrama bezeichnete, weil er seine Inszenierung weithin offen gelassen hat und diese in keinem realistischen Sinn mehr umgesetzt werden kann. Inhaltlich und dramaturgisch zeigen sich folgende Impulse:

* Auflösung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung;
* Auflösung aller Wahrscheinlichkeitsprinzipien:
* Auflösung der Figurenidentität, wechselnde Identitäten, Figuren tauschen Rollen;
* Texte sind oft keinem Sprecher mehr zugeordnet, sondern ‚Stimmen’ oder ‚Sprachflächen’ (Jelinek).
* Feste Signifikationen im Text sind gelockert zu vielen Bedeutungen, die besonders durch die Vielzahl von Anspielungen und Intertexten entstehen.
* Der Einsatz von Musik ist nahegelegt, aber offen gelassen; Sprache kann in Musik übergehen.
* Die Bühnenmittel verselbstständigen sich und tragen die Handlung nicht mehr.

**Kap. 5.1**   
**1. Welche Bereiche oder Kunstdisziplinen kann der Begriff der Intermedialität umfassen?**   
Gemeint ist damit zunächst das Inbezugsetzen oder Interagieren der Künste untereinander, mit beliebigen Kombinationen (am beliebtesten wohl: Text – Bild, aber auch Musik – Wort), wobei hier die Motivübernahmen bzw. Möglichkeiten der thematischen Verarbeitung im anderen Kunstmedium zu analysieren sind. Ferner gibt es die technische Seite der Medien, etwa beim Zusammenhang der beweglichen Bilder des Films mit der Erzählkunst des 19. Jahrhunderts, oder wechselseitige Einflüsse der Künste in den akustischen Formen, zu denen etwa Literatur im Radio als Lesung oder Hörspiel entwickelt wurde. Eine strikte konzeptionelle Eingrenzung ist schwierig, insofern das Verhältnis der Künste wie auch deren Interagieren mit technischen Medien gemeint sein kann – dennoch ein anwendungsfreudiger Begriff im kulturwissenschaftlichen wie auch im didaktischen Bereich.   
**2. Lessings Unterscheidung von Wort und Bild wird noch heute oft als Lehrmeinung angeführt. Referieren Sie die Argumentation, die Lessing in Kap. 16 und 17 der *Laokoon* -Schrift entfaltet, genauer.**   
Lessings Leitfrage ist, welches Verhältnis die Zeichen zum Dargestellten haben. Malerei bezieht sich anders auf die Dinge als Wörter, sie braucht Figuren und Farben im Raum, Poesie hingegen arbeitet mit ‚Tönen in der Zeit’. Da die Zeichen ein bequemes Verhältnis zum Dargestellten haben sollten (oder in dieser Weise am besten funktionieren), so kann Malerei Dinge nebeneinander im räumlichen Verhältnis (Simultaneität), Poesie aufeinanderfolgende Gegenstände bzw. Handlungen ausdrücken (Sukzessivität). Entsprechend haben die Künste ihre spezifischen Aufgaben und auch Mängel – unbewegliche Gegenstände sind demnach eher Sache der Malerei, Handlungen, Ideen oder Personencharakterisierungen Angelegenheit der Dichtung. Bewegung kann durch bildende Kunst nicht mittels natürlicher Zeichen dargestellt werden, Dichtung hingegen tut sich mit räumlichen Dingen schwer. Malerei wie auch Poesie seien Vortäuschung von Lebendigkeit wesentlich. In diesem Zusammenhang ist das Theorem des ‘fruchtbaren Augenblicks’ zu sehen, der in der Malerei den ‘prägnantesten’ Ausblick auf das Vorangehende und das Darauffolgende erwecken, ein Höchstmaß an Merkmalen bündeln und in der Poesie ‚das sinnlichste Bild des Körpers’ wählen soll, um der Einbildungskraft Platz zu geben. Insgesamt ist die Argumentation Lessings aber auch taktisch zu sehen, indem er für das Wort ein eigenes Recht reklamiert und es der puren Bildlichkeit entzieht (entgegen der bildorientierten Haltung der Frühaufklärer). Herder wird diese Argumentation auflösen und eine Wirkungskraft postulieren, die er aber auf Seiten des Rezipienten verortet. Insgesamt sind die Distinktionen Lessings durch spätere Kunstformen überholt worden (einerseits etwa der Simultanstil der Dichtung, andererseits Polyperspektive und verschiedene Zeitstufen im gemalten Bild).   
**Kap. 5.2**   
**1. Definieren Sie den Ekphrasis-Begriff in vier Sätzen.**   
Eine Definition findet sich im Buch auf S. 241. Ekphrasis ist eine griechische Gattungsbezeichnung für die Bildbeschreibung; sie „kennzeichnet die traditionsreichste, geläufigste und sicherlich umfangreichste Reaktion von Literatur auf bildende Kunst. Die erste überlieferte Bildbeschreibung ist Homers Dichtung über den Schild des Achilles (18. Gesang der *Ilias* ). Dort wird bereits eine grundlegende Funktion deutlich: Die klassische Absicht der Ekphrasis ist es, das beschriebene Werk auf lebendige Weise vor Augen zu stellen, es zu vergegenwärtigen und einen authentischen Eindruck zu erzeugen, was mit dem rhetorischen Programm der Energeia, der größtmöglichen Wirkung auf die Vorstellungskraft des Zuhörers verbunden ist.“   
**2. In einem Brief vom 23. Okt. 1907 beschreibt Rilke ein Selbstbildnis Cézannes. Inwiefern lässt sich sagen, dass er beim Sehen des Bildes auch eine neue Sprache sucht?**   
Rilke arbeitet hier an einem Programm des ‚neuen Sehens’: An den Bildern Cézannes sucht er seine Sprachskepsis zu überwinden bzw. Impulse zu erhalten, so dass die Worte ‚zu sich selber kommen’. Die Beschreibung ist denn auch nicht sachlich-faktisch, sondern Rilke benutzt Vergleiche (‚als ob’), erfindet die kühne Metapher des ‚Vorgeschuhtseins’, wiederholt Ausdrücke mit Verfremdungseffekt und setzt Alliterationen ein. Anders gesagt, es geht ihm mehr noch als um den Inhalt um Experimente mit der Sprachform, die er durch den Anschauungsprozess gewinnt – das Sehen wird hier selbst zum Thema erhoben. Folgen hatte dies auch für Rilkes Lyrik: Das ‚sachliche Sagen’ der *Neuen Gedichte* bedeutet, abzusehen von den Emotionen und der Sachlichkeit des Sprachmaterials auf die Spur zu kommen, das immer wieder selbst in den Mittelpunkt rückt.   
**3. Vergleichen Sie Schwitters’ Gedicht *Anna Blume* mit einer seiner *Merz* -Collagen. Gibt es verwandte Konstruktionsprinzipien?**   
Schwitters ist ein intermedialer Künstler par excellence und hat immer wieder ‚Synergie-Effekte’ genutzt. Diese lassen sich auch in einem Bild-Text-Vergleich festmachen:

* Fertigteile werden aus ihrem Alltagszusammenhang genommen und im Kunstwerk neu montiert: sprachliche (Wandinschriften, Ausrufe) in ‚Anna Blume’, optisch-haptische in den Merz-Collagen (Zettel, Billets, Zeitungsausrisse). Das entspricht der Entstehung des Wortes ‚Merz’, das Schwitters als Ausschnitt eines in der Zeitung gedruckten Wortes entdeckte (womit nebenbei die ästhetische Schnittstrategie im programmatischen Titel reflektiert wird). Zugleich aber wird das homophone ‚März’ und die ‚Kommerzialisierung assoziiert.
* Zu beachten ist die Wiederholungsstruktur, in der die Einzelteile abgewandelt bzw. variiert und in neue Zusammenhänge gestellt werden.
* Die Überleitung zwischen den Bildteilen ist diskontinuierlich, es entstehen wie auch in den Zeilenschnitten der Gedichtverse Brüche, die auf das Kunstmaterial selbst hinweisen.

**Kap. 5.3**   
**1. Inwieweit nimmt E.T.A. Hoffmanns Novelle *Don Juan* auf Mozarts *Don Giovanni* Bezug?**   
Dass der Erzähler dem Musikerlebnis enthusiastisch-sinnlich frönt, indem er einer Opernaufführung des *Don Giovanni* lauscht, zeigt die typisch romantische Erlebnisweise der Mozartschen Oper. Hoffmann, der sich den Zunamen ‚Amadeus’ als Mozartbewunderer selbst gab, lässt beim Erzähler im musikalischen Nervenerlebnis einen übergreifenden Lebenszusammenhang fühlbar werden, was sich syntaktisch-stilistisch in jeweils veränderten Schreibweisen niederschlägt. Musik eröffnet ferner eine Kommunikationsebene jenseits der Sprache. Mit Kunst ist hier auch das Liebesthema verbunden – an der Don Giovanni-Figur wird die Unzulänglichkeit des irdischen Liebesstrebens sinnfällig. Umgekehrt könnte Donna Anna, die dem Erzähler in einer Vision erscheint, den Gegenentwurf einer idealen Liebe darstellen, doch stirbt sie (gemäß romantischer Ironie) in derselben Nacht, wovon der Erzähler in desillusionierenden Wirtshausgesprächen erfährt.   
**2. Versuchen Sie eine eigene Sprechversion von Schwitters’ *Ursonate* ! (Sie können dies mit der Fassung auf der Homepage vergleichen, die Schwitters’ Sohn gesprochen hat.)**   
[wird noch digitalisiert]   
**Kap. 5.4**   
**1. Welche Verhältnisse zur (Kunst-)Umwelt können Gesamtkunstwerke haben (etwa am Beispiel der Avantgarde)?**   
Extrempole sind:

* Der Aufbau einer kunstimmanenten Welt durch Zusammenschluss der Künste, die sich gegen die empirische Welt abgrenzen – ihre sinnlichen, synästhetischen Effekte verdoppeln oder vertiefen den Kunsteindruck und bewirken einen gesteigerten Illusionismus (Wagner) oder sie sollen das Wesenhafte, Übersinnliche der Dinge evozieren (Kandinsky).
* Im Zusammenschluss von Künsten und Umwelt wollen die Avantgardisten aus dem Geist der Kunst die soziale bzw. politische Welt regieren. Der kämpferisch-militärische Avantgarde-Gedanken hat mittlerweile der Popkultur Platz gemacht, die alles zum ästhetischen Gegenstand erklärt: Alltagsereignisse, Lebensstile oder Trivialgeschehnisse.

**2. Wie ändert sich das Verhältnis von Autor, Text und Leser im digitalen Hypertext?**   
Ausführlicheres findet sich etwa bei Simanowski (2002), insbesondere der Komplex ‚Interaktivität’: Ein Autor gibt mit digitalen Texten nur noch Impulse, keine abgeschlossenen Werke, der Leser arbeitet diese fort, wird selbst zum Autor usw. bei wechselseitigen Kommunikationsprozessen. Texte werden nicht mehr als abgeschlossenes Ganzes verstanden, sondern haben hypertelische Verweisstrukturen, sind offen für neue Verlinkungen auch mit Ton- oder Bilddateien.   
**Kap. 5.5**   
**1. Welche Lebensbedingungen des 19. Jahrhunderts haben die Entwicklung des Films begünstigt?**   
Die Beschleunigung des Lebenstempos durch Verkehrsmittel (Eisenbahn und später die ersten Automobile), die dem Reisenden schnelle Bilder ohne eigene körperliche Aktivität lieferten, des weiteren die Lebensbeschleunigung in der Großstadt (künstliche Wohnungs- und Straßenbeleuchtung) sowie kunstgeschichtlich das Massenmedium des Panoramas; auch Nachrichtenmedien haben das technische Bedürfnis gesteigert, lebende Bilder zu produzieren. Anders gesagt: Der Lebensalltag war bereits in einigen Bereichen selbst schon kinematografisch geworden, ehe die Serienfotografie von den Gebrüdern Lumière, von Anschütz oder Messter zur Filmreife entwickelt wurde.   
**2. Welche inhaltlichen und formalen Parallelen von Lyrik und Kino lassen sich an den folgenden beiden Gedichten feststellen: Jakob van Hoddis: *Schluß: Kinematograph* (Gedicht-Zyklus *Varieté* ) und Gottfried Benn: *Nachtcafé* ?**   
Bei van Hoddis steht das rauschhafte, illusionsstarke Kino im Vordergrund, das zugleich mit seinen grotesken Bildzusammenstellungen entlarvt wird und Heimatfilmmotive mit exotischen Ansichten äußerst heterogen mischt. Die optische Aufzählung gibt Anlass auch für akustische Reihungen – die lautlichen Nachbarschaften der Alliterationen sind es, die zwar als wiederholte Buchstaben aufscheinen, aber ebenso als eingebildete Akustik wirken und die Semantik des Gedichtes regeln. Die Zusammenstellung von ‚Kopf’, ‚Kiepe’ und ‚Kropf’ ist lautlich motiviert (ebenso wie ‚Kühe’ und ‚Kartoffelfelder’), womit neue Bedeutungsketten in Gang gesetzt werden. Die Alliteration ‚geil’ und ‚gähnend’ kennzeichnet inhaltlich die Schwebelage der Halbschlafbilder, die das Gedicht bei aller Chaotik in regelmäßigen fünf Hebungen pro Verszeile (und je vier davon in vier Strophen) formt.   
Bildwechsel mit hoher Frequenz sind auch in Benns *Nachtcafé* gesetzt, allerdings hier auf den urbanen (und leicht morbiden) Bereich der abendlichen Cafégäste. Diese werden mit Schnitttechniken in Teilen, die die ganze Figur wiedergeben sollen, dargestellt; die Körperteile mischen sich zu einem ebenfalls grotesken Gesamtbild. Zitatpassagen (Alltagssprache) mischen sich mit medizinischem, biblischem oder künstlerischem Diskurs und wirken ebenfalls wie sezierte und zusammengefügte Teile. Diese Bildfügungstechniken scheinen vom Filmmedium mit inspiriert, obwohl die Schnittfrequenz hier höher ist als im zeitgenössischen Film, der seinerseits dann das Tempo (womöglich von der Literatur inspiriert) beschleunigt.   
**3. Vergleichen Sie die Erzählstrukturen von Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* mit der Filmversion von Wim Wenders und machen Sie eine Gegenüberstellung in Stichworten!**   
[Es wird daran gearbeitet, Teile des Films ins Netz zu stellen]   
**Kap. 5.6**   
**1. Adornos *Noten zur Literatur* sind als Rundfunkbeiträge konzipiert. Lassen sich aus seinem Beitrag zu Schillers *Wallenstein* Rückschlüsse auf damalige und heutige Hörgewohnheiten ziehen?**   
Die *Noten zur Literatur* sind anspruchsvolle Essays, die zugleich auch vollgültige Sekundärliteratur darstellenund in denen Adorno sich immer wieder auch auf philosophischer und kunstsoziologischer Ebene geäußert hat. Im *Wallenstein* -Beitrag (der sich auf die viel zitierte Prologzeile „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ bezieht) wird über das Problem der Kunstautonomie reflektiert bzw. über die Freiheit der Kunst in unfreien gesellschaftlichen Verhältnissen, welche unter Vorzeichen der Kulturindustrie kaum mehr Spielräume für die Kunst lassen. Wenn dies schon das Vermögen damaliger Zuhörer strapaziert haben dürfte, so ist nach heutigen Maßstäben eine äußerst starke Aufmerksamkeitsleistung nötig – der Radioessay ist womöglich eine exklusive Gattung geworden.   
**2. Vergleichen Sie die Tonproduktion der Einstürzenden Neubauten zu Heiner Müllers *Hamletmaschine* mit dem Vorlagetext!**   
Heiner Müller hat dramatische Sprache vor allem in der Nähe der Musik gesehen – sie sollte nicht für Nachrichtenübermittlung zugerüstet werden, sondern sinnliche und Assoziationspotenziale freisetzen, im Falle der *Hamletmaschine* auch den Schrecken fühlbar machen, ihn nicht bloß aussagen. Dass damit auch eine Wahrnehmungslust verbunden sein kann, macht die Tonproduktion (bei der Müller gelegentlich Regiehinweise nuschelt) deutlich, die Laute dehnt, Klangcollagen als Fortsetzung der Sprache ausbreitet und den Text in ein bedrohliches Chaos überführt, das allerdings rhythmisch oder durch wiederkehrende (Leit-) Motive strukturiert ist.   
[Die Rechtefrage zur Verlinkung mit der Tonproduktion wird noch geklärt.]   
**3. Welche gemeinsamen Strategien hat die Literatur aus Kino und Rundfunk übernehmen können?**

* Experimentelle Verfahren: Schnitt und Montage, Auflösung der Kontinuität, Montage der Einzelteile zu einer Sequenz oder fließend-panoramatische Darstellung; Kameraausschnitt und Zoom, der die Aufmerksamkeit auf das gewünschte Detail lenken kann;
* Perspektivwechsel;
* akustische Effekte: Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Signifikanten; Wörter können als Klangkörper erscheinen, ohne etwas bezeichnen zu müssen;
* Dokumentarische Techniken: O-Töne, Ausschnitte aus der medialen Wirklichkeit.

**Kap. 6.2**   
**1. Auf welche Gegenstände kann sich Verstehen beziehen?**   
Auf prinzipiell alle Kunstgegenstände (literarische Texte, Bilder, Skulpturen, Architektur, Musikwerke), aber auch allgemein mündliche oder schriftliche Äußerungen und sinntragende Konstruktionen, Alltagserscheinungen oder Lebensvollzüge (Heidegger). Verstehen kann dabei aber nicht abschließendes Interpretieren bedeuten, insofern dieses immer unscharfe Ränder des Nichtverstehens aufweist und sinntragende Elemente in wechselnden Kontexten auch andere Bedeutungen erhalten können.   
**2. Welche Bereiche umfasst das Modell des hermeneutischen Zirkels – und warum könnte man besser von einer Spirale sprechen?**   
Eine Zusammenfassung der Zirkelbegriffe findet sich auf Seite 285 im Buch:   
„Eine frühe Form des hermeneutischen Zirkels ist von Luther geprägt worden, für den sich das Verstehen aus dem genauen Lesen der Bibel als Inbezugsetzen von Texteinzelnem und Ganzem ergibt. Von Dilthey ist der Begriff ausgeweitet worden auf das Zusammenspiel von individuellem Horizont und allgemeinem Horizont der geschichtlich überlieferten Welt in Form des Kunstwerks. Allgemeiner und heute gebräuchlicher kursiert der Begriff im Sinne Heideggers und Gadamers, die jede Deutung als Begegnung zwischen dem Verstehenden und dem Fremdhorizont, im besonderen Fall zwischen dem Erkenntnisrahmen des Lesers und den neuen Perspektiven des Gelesenen oder Erkannten bezeichnet. In diesem Sinne ist Verstehen, Lesen und Erkennen immer eine Deutungshandlung – denn niemals liegt der Sinn einer Botschaft vollständig vor oder ist er schon vollständig interpretiert, vielmehr konstruiert ihn jede neue Interpretation erst.“   
Insofern Gadamer den hermeneutischen Zirkel in unterschiedlichen Formen am Lesevorgang herausgearbeitet hat, nämlich als Wechselspiel zwischen den beiden Horizonten des Textes und des Lesers, die sich gegenseitig verändern, ließe sich hier ein unabschließbarer Prozess erkennen, der auch in einem Spiralmodell beschrieben werden könnte   
**3. Warum ist Diltheys Gegenüberstellung von erklärenden Naturwissenschaften und verstehenden Geisteswissenschaften grundsätzlich heikel?**   
‚Erklären’ bedeutet eine Faktizität, die Dilthey den Naturwissenschaften zugesteht, nicht aber den Geisteswissenschaften mit ihrem miterlebenden ‚Verstehen’. Wie Heidegger dagegen gezeigt hat, gibt es prinzipiell keine Wissenschaft ohne Verstehenszirkel, weil der Erkenntnisvorbehalt auch gegen die scheinbare Objektivität der Naturwissenschaften gerichtet werden muss: Auch dort kann man das erkennende Subjekt und das erkannte Objekt nicht streng trennen, und es gibt keine ‚Dinge an sich’, die rein sachlich zu beobachten wären, sondern diese erweisen sich immer als Produkte eines Verstehensprozesses, eines ‚Vorverständnisses’ oder methodischen ‚Vorgriffes’, wovon die Resultate mitproduziert werden. Dieser Zirkel ist Grundbedingung des Verstehens – was sich im übrigen durch eine geschichtliche Betrachtung der Naturwissenschaften leicht erweisen lässt.   
**4. Kann es die Gadamersche ‚Horizontverschmelzung’ wirklich geben?**   
Es handelt sich hier um ein Idealkonstrukt von Kommunikation, das aber (übrigens auch nach Gadamers eigener Auffassung von wechselseitigen Zirkelstrukturen) nicht aufgehen kann. Horizontverschmelzung von Kommunikanden aber zum Ziel zu setzen, würde nicht nur pragmatisch zu Verständigung auffordern (in der Alltagskommunikation zweifellos wesentlich), sondern in der interkulturellen Kommunikation Unterschiede leugnen. Dagegen lässt sich mit Derrida das Ziel der ›Wahrheit‹ bei Gadamer sowie seine Sinndeutungen kritisieren und gegen alle Konsenssuche und alles Bemühen um Einvernehmen das Recht auf Widerstreit und auf die Anerkennung des Heterogenen reklamieren.   
**5. Entwerfen Sie im Sinne der ‚konstruktiven Hermeneutik’ bzw. der ‚aktiven Rezeption’ eine Unterrichtsdoppelstunde über Rilkes Gedicht *Der Panther* !**   
Dass Rezeption nicht einfach ein passiver Vorgang ist, ist längst zum Grundbestandteil der Literaturdidaktik geworden, die unterrichtspraktisch darüber reflektiert hat, wie analytische Teile mit konstruktiven verbunden werden können. Als Beispiel Rilkes *Panther* :   
Das Gedicht wird erlesen, indem die Schülerinnen und Schüler versuchen, es in rhythmisches Gehen zu übersetzen, und zwar im geschlossenen Klassenraum sowie ‚outdoor’. Darüber sollten Eindrücke ausgetauscht werden. Sodann können erste Eindrücke zu Einzelbildern als Vorstufe einer Analyse fungieren: Gibt es eine Bildstruktur, wie wird die Blickwahrnehmung des Lesers gelenkt? Welche Seheindrücke werden dem Panther zugeschrieben? Damit artikuliert Rilke zweifellos ein Lebensgefühl, was (Bildanalysen einbeziehend) mit dem eigenen Geherlebnis verglichen werden kann. In der zweiten Stunde soll gezeigt werden, dass alle Befindlichkeiten über Sprachzeichen kommuniziert werden: die artistische Gestalt des Gedichts (Auffälligkeiten bzw. Alliterationen, Wiederholungsstrukturen) weist das Gedicht als Artefakt aus. Es folgt eine Einordnung in die dichterische Strömung des Symbolismus.   
Grundgedanke der Aktion des Gehens ist dabei, Interesse zu wecken, dem Gedicht aber auch eine sinnliche Wahrnehmung zu ermöglichen. Darüber wiederum lässt sich die Diskussion intensivieren und schließlich die Memorierbarkeit des Textes durch den Zusammenhang von Handlung und Analyse verbessern.   
**Kap. 6.3**   
**1. Was kennzeichnet Staigers geistesgeschichtliches Konzept, und gegen welche Fronten grenzt er sich ab?**   
Um den Blick auf die werkimmanente Ebene zu intensivieren, distanziert sich Staiger vom psychologischen Positivismus Wilhelm Scherers (Texte als historische Bestandsaufnahmen oder Krankengeschichten mit kausalen Herleitung der Werke von Erlebtem, Erlerntem und Ererbtem), von der Geschichtsschreibung aus der Genieperspektive, wie sie etwa Friedrich Gundolf vornahm, von der zeitgenössischen nationalistischen Geschichtsschreibung etwa Josef Nadlers, auch von der Geistesgeschichte, insofern sie Texte mit Philosophien verbindet oder darin aufgehen lässt.   
**2. Erörtern Sie Stärken und Grenzen der werkimmanenten Interpretation!**   
Ein Positivum ist zweifellos, dass die Ebene der Dichtungs- oder Kunstformen genauer und einigermaßen vorbehaltlos analysiert werden kann; die Schulanalyse profitiert noch heute von dem Analyseinstrumentarium, das Wolfgang Kayser u.a. herausgearbeitet haben. Dennoch bleibt der Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse ganz unterbelichtet: Von der sozialhistorischen und -kritischen Betrachtungsweise (durch Georg Lukács und Walter Benjamin in den 1920er Jahren angeregt), die von der etablierten Universitätsgermanistik offen diskriminiert wurde, ahnt Staiger nur wenig, auch Kayser blendet diese Ebene aus. Dadurch tendiert die werkimmanente Interpretation zur Ideologiebildung: Sie hinterfragt nicht ihre Arbeitsvoraussetzungen. Auch der ‚reine’ Blick auf das Werk erfasst eben nur Ausschnitte; der auf das ‚Werk’ gerichtete Blick muss stets relativiert werden und den historischen Kontext berücksichtigen. Erst in den 1960er Jahren wird an die Stelle des ‚Werkes’ der Textbegriff rücken, der offener und vielschichtiger konzipiert ist.   
**Kap. 6.4**   
**1. Wie lässt sich die Annahme eines aktiven Lesers hermeneutisch begründen?**   
Anhaltspunkte lassen sich auf der praktischen Ebene der Leseerfahrung ebenso wie bei der theoretischen Beschreibung der Rezeptionsverhältnisse finden. Dass bei einem Text von unterschiedlichen Lesern zu unterschiedlichen Epochen ganz andere Perspektiven realisiert werden, wusste bereits die romantische Hermeneutik, was zu ihrem Hintergrund einer stark subjektivierten Wahrnehmung gut passte. An dem Grunddilemma, dass Leser offenbar immer eine zutreffende Deutung suchen, aber schon bei der privaten Erst- und Zweitlektüre Differenzen bemerken, arbeitet die Hermeneutik seitdem: Zwischen (text-) objektiver Analyse und (leserseitig) subjektiver Analyse pendeln die Positionen, was sich schließlich noch in Gadamers Begriff der Horizontverschmelzung niederschlägt – die aber aufgrund der sich stets verschiebenden Hozionte theoretisch nicht stattfinden kann. Die hermeneutische Betonung eines subjektiven Vorverständnisses bzw. Horizontes ist mittlerweile auch lesepsychologisch weithin bestätigt worden.   
**2. Welche praktischen Anwendungsfelder hat die Rezeptionsästhetik gefunden?**   
Die empirische Rezeptionsforschung von Groeben oder Faulstich untersucht, wie bestimmte literarische Leseweisen zustande kommen, warum welches Publikum welche Texte bevorzugt und wie Textbedeutungen vom Leser konstruiert werden. Methoden können sein:

* Leser/innen zu Texten freie Assoziationen produzieren zu lassen;
* Inhaltsangaben oder Paraphrasen zu fordern;
* Wörter in Lücken einsetzen lassen.

Daraus können ›Konkretisationsamplituden‹ erstellt werden, die die Ausschläge des subjektiven Faktors beim Lesen veranschaulichen: Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit stellen prinzipiell einen »Spielraum-Faktor« literarischer Werke dar, deren kognitive und emotionale Verarbeitung zu untersuchen ist.   
Ähnliche Annahmen haben empirisch-konstruktivistische Studien später für wissenschaftliche Analysen gezeigt: Auch dort werden Bedeutungen nicht nur rezipiert, sondern auch in Sinnfiguren konstruiert (Kohärenzbildung). Demzufolge wäre das Kriterium für Deutungen nicht ›Richtigkeit‹, sondern ›Viabilität‹, d.h. die Frage, wie es sich mit einer Interpretation leben lässt bzw. wie weit man mit ihr kommt, welche Perspektiven sie verspricht, ob die abgeleiteten Folgerungen aufgehen etc. Interpretieren erscheint dann als Mitkonstruktion von Welten denkbar – welche wiederum von vielen Leser/innen im Gespräch diskutiert werden.   
**3. Was sind Leerstellen und wie kann der Leser mit ihnen umgehen (Bsp.: der Erzählschluss von Georg Büchners *Lenz* )?**   
Es handelt sich dabei nicht einfach um semantische Sinnlücken, sondern um Gelenkstellen, die dem Leser entscheidende Tätigkeiten ermöglichen: Sie stellen Einschnitte dar, wo der Leser Vergangenes zusammenfassen und dieses mit dem zu Erwartenden verknüpfen kann; er kann dort Imaginationen bilden und sich produktiv betätigen, daraus wiederum Hypothesen über den Handlungsablauf bilden und diese dann im Fortlauf der Lektüre abgleichen. Büchners ‚Lenz’ weist mit dem lakonischen Schlusssatz ein bemerkenswertes Ende auf, das entweder als fortwährende Geistesabwesenheit Lenz’ gedeutet werden kann oder aber als ein weiterer temporärer Bruch in seiner Geschichte, nach dem wieder neue Entwicklungen denkbar wären. Das nicht abgerundete Ende fordert den Leser geradezu auf, Hypothesen zu entwerfen oder die Geschichte Lenz’ weiter zu denken mit möglichen Konsequenzen.   
**4. Was ist an der Rezeptionsästhetik kritisiert worden?**   
Die Rezeptionsästhetik denkt einen idealen Leser – der Literaturwissenschaftler verallgemeinert schlicht sein eigenes Leseverhalten durch Selbstreflexion. Die Verallgemeinerbarkeit ist aber ein Problem – denn zweifellos gibt es auch andere Leser (nicht-professionelle oder solche mit anderer Schichtzugehörigkeit). So hat man die fehlende Empirie kritisiert, ein Manko, das die empirische Rezeptionsforschung aufheben wollte. Dass auch die gesellschaftliche Basis zu wenig berücksichtigt worden sei, hat Gumbrecht berücksichtigt, der an konkreten Analysen gezeigt hat, wie sich die Rolle des Lesers historisch wandelt und wie dies im Zusammenspiel mit Text- und Gattungsstrukturen dargestellt werden kann.   
**Kap. 6.5**   
**1. Auf welchen Gebieten hat sich die Psychoanalyse in der Nähe der Literaturwissenschaft ausgewirkt?**

* In der Analyse der künstlerischen Schaffensprozesse, wobei die Autorpsychologie weiterentwickelt worden ist – angeregt von Freuds Ausführungen über den *Dichter und das Phantasieren* bis zur Literatur- und Kunstpsychologie von Ernst Kris und schließlich zur Kreativitätsforschung (Guilford, Brodbeck).
* In der Psychologie der Figuren, deren Konstellationen im Text untersucht werden, ohne dabei auf den Autor zu schließen – Fragestellungen sind z.B., warum eine Figur auf bestimmte Weise denkt, phantasiert oder agiert und wie ihre rätselhaften Verhaltensweisen zu erklären sind. Besonders die problematischen Gestalten haben die Literaturwissenschaft mit Analysen beschäftigt (Wünsch); auch werden Figuren zu einem Persönlichkeitstyp (etwa dem Melancholiker oder der Hysterikerin) zugeordnet.
* In der Rezeptionstheorie hat Holland die sehr unterschiedlichen Reaktionen empirischer Leser auf einen Text mit Mitteln der freien Assoziationen und der schriftlichen Aufzeichnungen untersucht, um ferner durch psychoanalytische Interviews parallele Tiefenstrukturen von Texten und Lesern aufzudecken. Diese seien eine Voraussetzung, unter der jede Interpretationstätigkeit stattfindet.
* In der Freiburger literaturpsychologischen Schule sind anthropologische Komplexe thematisiert worden wie das Trauma (Mauser) oder Literatur und Sexualität (Cremerius), es finden sich hier aber auch weitere autorpsychologische Erörterungen (Pietzcker; Mauser).
* Viele Anregungen der Psychoanalyse wurden auch via Jacques Lacans strukturale Psychoanalyse weitergegeben – besonders im Aufweis der Heteronomie der literarischen Figuren, die sich wechselseitig voneinander bestimmt werden. Den Ansatz der Auflösung und Fremdbestimmtheit des Subjekts hat insbesondere Kittler aufgegriffen, um an seiner Deutung von Goethes *Wilhelm Meister* zu zeigen, wie die Hauptfigur durch fremde Schriften bzw. ein Archiv strukturiert wird. In dieser Sicht wird der Mensch zur Durchgangsstation bzw. zum Medium für die Wünsche und die Sprache anderer. Dieser Ansatz ist in den 1980er Jahren in die Beobachtung des Sprechens und Schreibens unter Medienbedingungen gemündet.

**2. Warum ist es problematisch, den Autor ‚auf die Couch zu legen’?**   
Es werden dabei wichtige Textzusammenhänge verkürzt bzw. der Autorperspektive untergeordnet; im schlimmsten Falle kann daraus Heiligengeschichtsschreibung werden. Im übrigen sind die Ebenen des Autorlebens und des (fiktionalen) Textes kategorial zu unterscheiden – Figuren sind nur eine Erfindung und nicht mit dem Autor oder seinen Meinungen zu verwechseln.   
**3. Warum kann man die Psychoanalyse auch als ‚Tiefenhermeneutik’ bezeichnen?**   
Die ‚Tiefe’ ist eine topisch-rhetorische Wendung, mit der seit Freud dasjenige bezeichnet wird, was unter den Schichten der Rationalität oder der bewussten Willenssteuerung oder Wahrnehmung liegt. Um dieses als Movens aufzudecken und verdeckte Ängste, Phantasie, Zwänge etc. als Persönlichkeitsmuster (und Quelle von Krankheiten) aufzudecken, will die Psychoanalyse eine Auslegung, also Hermeneutik der Seelenzeichen unternehmen, die aber nicht als konstante Symbolübersetzung, sondern mit Blick auf den jeweiligen subjektiven Kontext des Patienten geschehen soll.   
**Kap. 6.6**   
**1. Mit welchen Begriffen wird im Strukturalismus Sprache analysiert (vgl. etwa de Saussure)?**   
Saussure hat ein zweiseitiges Zeichenmodell in die Diskussion gebracht, das aus Signifikant (Bezeichnendes, Lautbild) und Signifikat (Bedeutung, Gemeintes) besteht und auf die Wirklichkeit als dritter Größe referiert. Veränderungen im Sprachsystem ereignen als wechselseitige Bestimmung der Signifikanten durch Unterschieds- bzw. Oppositionbsildung.   
**2. Wie überträgt Roman Jakobson dies auf poetische Sprache?**   
Literatur organisiere Zeichen, die nicht direkt auf die Welt verweisen, auf ihre spezifische Weise; sie lenkt die Aufmerksamkeit besonders auf die eigene Sprachform, also die Signifikantenebene und weicht in dieser selbstbezüglichen Organisation von der Alltagssprache ab. Diese Differenzqualität hängt also vor allem an der poetischen Sprachfunktion, die die Dichtung als anspruchsvolles Spiel kennzeichnet. Dieses muss nicht auf ein außersprachliches Ding verweisen. Das literarische Zeichen stellt sich damit selbst in den Vordergrund ( *foregrounding)* – es handelt sich um eine Art Verfremdungseffekt, der darauf beruht, dass der Signifikant der Rede, die sprachliche Oberfläche gegenüber der Bedeutungsebene wichtiger geworden ist. Im konkreten Verfahren untersucht Jakobson z.B. die verschiedenen strukturbildenden Prinzipien der lyrischen Rede: Syntaktische Muster wie den Parallelismus; Wortklassen des Textes und ihre statistische Häufung; die lautliche Seite des Wortmaterials; das Spiel mit Lauten, also Assonanzen und Alliterationen sowie binäre Kodierungen, die den Text strukturieren.   
Jakobsons Analyse zielt auf die analytisch differenzierte Beschreibung der sprachlichen Struktur des Gedichts selbst ab, das in seinen internen, textimmanenten Relationen dargestellt wird und insofern möglichst ideologiefrei gelesen werden soll.   
**3. Analysieren Sie Schillers *Das Lied von der Glocke* nach Oppositionsstrukturen!**   
Folgende Leitdifferenzen sind zu erkennen, die auch untereinander in Beziehung treten, sich verstärken oder kontrastiert sein können:   
Leben – Tod   
Kunst – Natur   
Himmel – Erde   
Arbeit – Kunst   
Reflexion – Handeln   
Oben – unten   
Draußen – drinnen   
Jungfrau – Jüngling   
Sprödes – Weiches (Elementares)   
Leidenschaft – Liebe   
Blühen – Vergehen   
Erde – Himmel   
Mensch – Schicksalskraft   
Gut – Böse   
Zwietracht – Friede   
Gewalt (Revolution) – Friede (Evolution).   
**4. Inwiefern verabschiedet der Poststrukturalismus den Strukturalismus und welche neuen Aspekte gewinnt er dem Zeichen ab?**   
Wenn der Strukturalismus das Verhältnis von Signifikant und Signifikat noch statisch dachte, wird dies im Poststrukturalismus dynamisiert: Das feste Bedeutungsgefüge von Signifikant und Signifikat wird dezentriert, neue Bedeutungen können hinzu kommen und Gegen-Sinne bilden (Derrida: ‚Differenz’; Dekonstruktion, Yale-School). Das gilt ebenso für die literaturwissenschaftliche oder linguistische Analyse, die nicht mehr auf kohärente semantische Zusammenhänge zielt und Sinntotalitäten bilden will, sondern auch in sich gegenläufige Bedeutungsstrukturen und –prozesse aufdecken soll. Darüber kann die Analyse selbst ästhetische Qualitäten bekommen, wenn sie die sprachlichen Seiten aufgreift, etwa Anagramme bildet und die widersprüchlichen Bedeutungsschichten aufdeckt und durchspielt.   
**5. Dekonstruktivisten sprechen gerne von der rhetorischen Verfasstheit philosophischer und literarischer Rede und meinen damit, dass man nicht auf die Dinge direkt greifen kann. Können Sie dies am Rilke-Gedicht *Der Abschied* zeigen?**   
Rilkes symbolistische Gedichte ( *Abschied* ist von 1906, aus den *Neuen Gedichten* ) arbeiten vor allem an diesem Problem: Wie lassen sich die Dinge sagen, welche Form gibt ihnen den treffenden Aspekt, welches Bild gibt eine interessante Perspektive? Die Eingangszeile deutet darauf hin: Bei „Wie hab ich das gefühlt was Abschied heißt“ ist das erste Wort zu betonen, womit die Frage nach der Art und Weise des Fühlens eröffnet wird und die Frage zu stellen ist, welcher sprachliche Ausdruck zu geben wäre. (Die Betonung auf ‚hab’ würde hingegen die Intensität des Fühlens hervorheben). Die Frage nach dem Wie wird noch zweimal gestellt: Damit werden Hinweise gegeben auf die Modalitäten des Erkennens, Erinnerns oder Fühlens, die als Vorgänge immer sprachabhängig sind. Es werden keine Erinnerungsgegenstände oder Episoden geboten, vielmehr handelt das Gedicht vom reinen Vorgang des Abschieds. So sind auch die sprachlichen Experimente zu deuten, die Rilke unternimmt (kühne Vergleiche, Alliterationen, besonders mit ‚w’) – untersucht werden damit sprachliche Möglichkeiten, den Eindruck des Abschieds wiederzugeben.   
**Kap. 6.8**   
**1. Der Diskursbegriff wird auf diversen Gebieten verwendet. Können Sie die unterschiedlichen Bedeutungen skizzieren?**   
‚Diskurs’ hatte seit dem 18. Jh. vor allem die Bedeutung von ‚Gespräch’, ist in diesem Sinne im angloamerikanischen Raum als Gesprächsanalyse (‚discourse analysis’) etabliert worden und wird ähnlich noch heute in der linguistischen Gesprächsanalyse gebraucht (vgl. Ehlich 1994). In Deutschland ist der Begriff insbesondere in der Soziologie von Jürgen Habermas verwendet worden als ‚Diskussion’, mit der sich Einzelne über die Gültigkeit von Normen verständigen und versuchen, zu einem erträglichen Konsens zu gelangen. In der engeren Anwendung auf die Erzähltheorie wird in Frankreich ‚discours’ als Fortlauf des Erzählens in der schriftlichen Narration gefasst, die formal zu analysieren ist (Genette 1994). Etymologisch bedeutet lat. ‚discursus’ das Durcheinander-, Hin- und Herlaufende, und in dieser erweiterten Form hat Foucault dasjenige, was ‚diskurriert’, als Sprach- und Denkmuster einer Epoche analysiert, die die politischen Meinungen, konkreten Verhaltensweisen oder auch Literatur bestimmen, genauer als „Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören“ (Foucault 1973). Der Begriff ist mit seinen gesellschaftlichen Bedeutungen mittlerweile von den Sozialwissenschaften, Kultur- und Geschichtswissenschaften wie auch in Politologie und Psychologie importiert.   
**2. Unter welchen Aspekten hat Foucault den Machtbegriff in die Diskursanalyse gebracht?**   
Den ‚Willen zum Wissen’ führt Foucault letztlich auf den ‚Willen zur Macht’ (Nietzsche) zurück: Der Anspruch auf die ‚wahre’ Interpretation einer Sache, einer Gegebenheit oder eines gesellschaftlichen Umstandes zeigt immer auch eine Beherrscherintention, indem andere Beschreibungen ausgegrenzt werden – und damit auch Beschreibende, also Personen. Diskursinhaber können dann zu Vertretern von Institutionen werden (Schulen, Universitäten, Gerichte, Ärztekammern oder Verwaltungsbüros, Parlamente etc.) die als Machthaber die Herrschaft von Diskursen als Lehrmeinungen oder politische Dogmen umsetzen. Dagegen richtet Foucault seine Analysen der Entstehung von Diskursen im Sinne einer Institutionenkritik.   
**3. Warum sind Interpretationen auch Machtspiele (denken Sie an Schule und Universität)?**   
Zu beachten ist die zitierte Ansicht Foucaults, Interpretieren heiße „sich eines Systems von Regeln, das in sich keine wesenhafte Bedeutung besitzt, gewaltsam oder listig zu bemächtigen, und ihm eine Richtung aufzuzwingen, es einem neuen Willen gefügig zu machen, es in einem anderen Spiel auftreten zu lassen und es anderen Regeln zu unterwerfen“ (Foucault 1974c, 95). Die Wahrheit von Interpretationen ist demnach eine willkürliche Größe, die Machtzwecken unterworfen werden kann – sich die Deutungshoheit eines Befundes zu sichern kann im negativen Fall bedeuten, über die Richtigkeit von Standpunkten zu entscheiden, um damit (siehe Noten- und Zertifikatvergabe) über Lebensverläufe oder Karrieren zu bestimmen.   
**4. Wie hängen Diskursanalyse und Medientheorie zusammen?**   
Teil einer jeden Mediengeschichte, die nicht nur positivistisch sein will, ist auch die Analyse von Vorstellungen bzw. Konzeptbildungen, die diesen zugrunde liegen. Umgekehrt gibt es, wie Kittler gezeigt hat, auch technische und mediale Voraussetzungen als diskursive Praxis. Medien als solche, die für Foucault zur nichtdiskursiven Praxis zählen würden, stehen bei Kittler im Vordergrund, insofern sie die Botschaften inhaltlich formen und Denkweisen sowie literarische Schreibweisen prägen, mehr noch: die gesellschaftliche Wirklichkeit definieren. Stefan Rieger hat diesen Ansatz stärker auf die zugrunde liegenden Diskurse bezogen, die technische Entwicklungen begleiten, insbesondere das psychologische Wissen, das im Zusammenhang mit Speicher- oder Übertragungsmedien entsteht.   
Manfred Schneider hat die Politiken der Schrift analysiert, d.h. hinter dem Funktionieren von Speichern das Programm gesucht, das ihnen zugrunde liegt – es gibt Diskursstrategien hinter dem sichtbaren technischen Medium. Dies gilt nicht nur für Zahlen- und Datenspeicher gilt, sondern auch für all jene Archive, die mit Aufzeichnungen von menschlichen Daten, also Unterlagen, Dossiers, Akten, Urkunden oder Notizen gefüllt sind – bis hin zu Verhörprotokollen, Geständnissen oder autobiografischen Notizen. Zusammen bilden diese Texte eine kulturelle Matrix, die wiederum literarischen Texten zugrunde liegt, welche zumindest teilweise aus diesem Hintergrund erwachsen.   
**Kap. 6.9**   
**1. Nennen Sie Teilbereiche, in die die moderne Gesellschaft sich ausdifferenziert hat!**   
Luhmann (1984) setzt die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft um 1770 an; eigenständig sich entwickelnde Bereiche oder Systeme wären zum Beispiel Politik, Recht, Ökonomie, Medizin, Kunst, Religion, die sich nach je eigenen Leitbegriffen ausdifferenzieren.   
**2. Welches Jahrzehnt gilt als die Sattelzeit für die Entwicklung zur Moderne?**   
Die 1770er Jahre, die sich allerdings bei näherem Hinsehen auch nur als Anhaltspunkt erweisen bzw. als eine Schwellenzeit, in der vielfach latent schon vorhandene Entwicklungen zum Durchbruch kommen. So gibt es bereits um im 16. Jahrhundert Anzeichen für ein stark selbsreflektierendes Kunstsystem mit eigenem Künstlerselbstbewusstsein und einem Autonomieanspruch, für die Literatur hingegen lässt sich plausibel behaupten, dass sie sich um 1770 als eigenständiges System konstituiert (Geniebegriff, Autor als Rechtssubjekt mit geistigem Eigentum, programmatische Selbstreflexion, intertextuelle Vernetzung, freie Lizenz für die Einbildungskraft).   
**3. Wie könnte man den Begriff der Autopoiesis auf Literatur anwenden?**   
Die ‚Selbsthervorbringung’ beginnt dort, wo Literatur sich aus sich selbst heraus definiert und sich selbst die Gesetze gibt. Dies ist auf der Ebene des Autorselbstverständnisses und der zunehmenden Dichtungsprogramme zu beobachten (das Genie gibt sich selbst die Regeln und weicht von den normativen Poetiken ab), die Texte kümmern sich um ästhetische Gesichtspunkte (Schönheit, Interessantheit, Ganzheit etc.) und nehmen stärker Bezug aufeinander (zitieren sich etc.), der Leser bekommt Stoff, um seine Einbildungskraft zu entwickeln. All dies passiert unter ausdrücklicher Zurückweisung aller Fremdansprüche von anderen Systemen: Begriffe wie ‚nützlich’, ‚gut’ oder ‚wahr’ werden von den Romantikern vehement abgewehrt.   
**4. Welches sind Umwelten des Literatursystems?**   
Andere Systeme, die mit dem Literatursystem in Kontakt treten und versuchen, ihre Leitdifferenzen darauf zu übertragen, z.B.:

* Ökonomie fragt etwa: Ist ein Buch rentabel oder nicht?
* Recht fragt: Gehört ein Buch auf den Index (Sittenverstöße, Königs- oder Gotteslästerung)?
* Politik fragt: Kann ein Buch zur Meinungsbildung nützen?
* Medizin kann nach medizinischen Themen eines Textes fragen oder das Buch unter Begriffen von ‚Gesundheit vs. Krankheit’ einschätzen.
* Pädagogik kann nach ‚Sittlichkeit vs. Unsittlichkeit’, ‚persönlichkeitsbildend oder verderbend’ fragen.
* Didaktik fragt nach der Unterrichtstauglichkeit oder dem Bildungspotenzial eines Textes.

**5. Was tut ein Beobachter im Sinne der Systemtheorie?**   
Systemereignisse können durch einen Beobachter analysiert werden, der aber wiederum ein eigenes System darstellt. Die Systemtheorie beschreibt dabei nicht, wie reibungslose Kommunikation passiert, sondern sie zeigt ebenso Inkompatibilitäten zwischen Systemen, unvereinbare Leitdifferenzen, die die Kommunikation erschweren. Als Beobachtungstheorie sagt sie: Jeder Vorgang, jeder Zustand und jedes Ding ist abhängig von der Perspektive des Beobachters, von seinen Begriffen bzw. Beschreibungsweisen. Ein Leser zum Beispiel kann sich als Boebachter verhalten, der den Text als fremde Welt kennen lernt, ihn unter eigenen Systembedingungen nachschafft, sich mit der neuen Sichtweise auseinander setzt und so etwas über seine eigene Weltsicht erfährt. Ein Beobachter kann sein eigenes Beobachten und dieses wiederum auf dritter Ebene beobachten usf., dabei gelangt er an kein Ende und kann seine Position nie endgültig fixieren. Jeder Erkennende hat insofern einen blinden Fleck der Selbsterkenntnis. Der Versuch des Beobachters geht dann dahin, unter seinen eigenen Systembedingungen andere Systeme und ihre Leitdifferenzen zu verstehen.   
**Kap. 6.10**   
**1. Inwiefern bezeichnet McLuhan Medien als ‚Extensionen’ des Menschen?**   
McLuhan hat sich als Medienanthropologe verstanden, der über Wahrnehmungs- und Ausdruckstätigkeiten forschte, die durch Medien intensiviert oder grundlegend geändert worden sind. Die Wahrnehmung via Medien ist ausgeweitet: Mit den Medien schaffe der Mensch sich gleichsam eine gedehnte Haut, er lege sich künstliche Organe zu, die als Extensionen seines Nervensystems und seines Machtbereichs wirken: „Heute, nach mehr als einem Jahrhundert der Technik der Elektrizität, haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben“ (1964/1995, 15).   
**2. Welche kulturgeschichtlichen Folgen hatte der Buchdruck?**   
Über die Folgen hat Giesecke (1991, neu 2005) eine ausgezeichnete und umfangreiche Studie vorgelegt. Eine knappe Auflistung mag die wesentlichsten Punkte zusammenfassen (vgl. Seite 351 im Buch):

* Die Vereinheitlichung der Drucktypen zu einer normierten Informationsverarbeitung schafft das Bedürfnis nach vereinheitlichendem Denken in Wissenschaftssystemen der Neuzeit.
* Im regional übergreifenden Kursieren von Schrift wird die Entwicklung einer einheitlichen Hochsprache sinnvoll; daraus ergibt sich ein wachsendes Nationalbewusstsein.
* Flugschriftenliteratur mit religiösem, politischem und unterhaltendem Inhalt kursiert.
* Die Bibelübersetzung Luthers ist ohne den Buchdruck nicht denkbar, weil sie keine Verbreitung gefunden hätte;
* das gleiche gilt für die Reformation, die es ohne den Buchdruck in dieser Form nicht gegeben hätte.
* Mit der Praxis der stillen Lektüre bildet sich ein subjektiver Hallraum von Stimmen und mithin ein Reflexionsraum, der wiederum als eine Bedingung neuzeitlicher Individualität gesehen werden kann (vgl. Schneider 1987).
* Literatur wird als bezahlbares Medium zu einer öffentlichen Instanz, ja sie stiftet Öffentlichkeit bzw. öffentliche Meinung erst.
* Die Gattung des Romans wird befördert.

**3. Wie hängen das Postwesen und die Novellenentwicklung zusammen?**   
Das Postwesen als verkehrstechnischer Faktor begleitet die Schriftverbreitung seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, seine Logistik steht im engen Zusammenhang mit der Entwicklung einiger Literaturformen im 18. Jahrhundert. Zunächst etablierte sich das Zeitungswesen ausgehend von den Poststationen – an Knotenpunkten der Verkehrswege laufen Nachrichten zusammen, die freilich keinen politischen, sondern eher Unterhaltungswert hatten. Insbesondere in Deutschland hat die nochmalige Beschleunigung des Postsystems Ende des 18. Jhs. die Novellengattung begünstigt, die von den kurzen Zeitungserzählungen geprägt worden ist (was an Schillers frühen Erzählungen oder bei Kleist besonders deutlich wird).   
**4. Vergleichen Sie Ror Wolfs *Weiter mit Musik* als Tonproduktion und als Text (beides auf der Homepage). Welche Sinneseffekte der unterschiedlichen Medien erkennen Sie?**   
Hier bitte intensiv die eigenen Reaktionen beobachten! Das geschriebene Wort wird anders wahrgenommen als das radiophone; die Lektüre könnte schal wirken, das Auge neigt stärker zum Überfliegen oder summarischen Wahrnehmen, das Gehör fordert eine andere Aufmerksamkeit und ist den Reizen eher passiv ausgeliefert. Die Brüche, auch die Wiederholungseffekte treten in der Hörfassung stärker hervor; achten Sie auf Echolalie-Effekte (Bedeutungsverlust eines Wortes oder Satzes nach oftmaliger Wiederholung, das Wort tritt dann als eigener Klangkörper hervor, dem die Bedeutung abhanden gekommen ist – eine Art V-Effekt).   
**5. Wieso lässt sich Schnitzlers *Leutnant Gustl* im Zusammenhang mit dem Grammofon sehen?**   
Das von Edison erfundene Grammofon gehört zur Gruppe der Wiedergabegeräte von gespeicherten Geräuschen oder Stimmen (eine Vorstufe dazu war der Parlograf als reines Stimmenaufzeichnungsgerät). Insofern *Leutnant Gustl* ein kompletter innerer Monolog ist, funktioniert die Augenlektüre ähnlich wie das Hören einer Sprechplatte über das Grammofon. Allerdings handelt es sich um einen doppelten Illusionseffekt: Die Hauptfigur scheint ihre inneren Stimmen zu äußern und wie auf einem Fonografen zu speichern; der Leser scheint eine Schallplatte zu hören. Natürlich bleibt der Text ein Stück Literatur, die gewisse Erzählprinzipien beibehält (Spannungsbogen, Konflikte, Seelenspannungen, komische Auflösung).   
**Kap. 6.11.4**   
**1. Welche beiden Hauptzugänge der Anthropologie lassen sich auseinander halten?**   
Eine soziologische und eine geistesgeschichtliche Prägung:

* Soziologische Perspektiven haben in Deutschland zunächst durch Georg Simmel (Geldzirkulationen, Wahrnehmung in den Großstädten) und Max Weber (Protestantismus, der innerweltlichen Askese und der Entwicklung des Kapitalismus) auf die Anthropologie gewirkt, indem sie untersuchten, wie Denkformen und Mentalitäten bestimmten Gesellschaftsstrukturen entsprechen. In Frankreich zeigt sich eine gewisse Dominanz der soziologischen Tradition an der Karriere des ‚Mentalitäten’-Begriffs, der Aufschluss geben soll über Denkhaltungen, alltägliche Lebensformen, aber auch Gefühlskultur oder Einstellungen zu sozialen Fragen (Philippe Ariès/Georges Duby).
* Geistes- oder denkgeschichtlich war Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29/1994) maßgeblich, wenn dort anthropologische Fragen weniger im gesellschaftlichen Fundament, sondern mehr auf die Ebene der Wahrnehmungsformen untersucht, also nicht soziologisch, sondern als Denkformen analysiert werden (Ideen, Bilder, Mythen, Religionen, Philosophie, Sprachen und allgemein zeichenhaft vermittelte Erkenntnisinhalte der unterschiedlichen Kulturen). Diese Formen sind im Begriff des Symbols zusammengefasst; sie prägen den Wahrnehmungshorizont des Einzelnen und geben zugleich die Perspektive, die seine Wahrnehmung der Welt bedingt.

Beide Fragerichtungen lassen sich in kulturgeschichtlichen Fragestellungen gut miteinander verbinden.   
**2. Sind Anthropologie und Medientheorie unvereinbar?**   
Dies allenfalls dann, wenn sich Medientheorie positivistisch begreift als Erfindungsgeschichte von hardware, die dann allerdings mit Anthropologie wenig zu tun hätte. Insofern aber die Medien Wahrnehmungs- und Denkformen prägen können und umgekehrt bestimmte Denkweisen und Kunstformen Medienentwicklungen begünstigen, sind durchaus Berührungspunkte gegeben. Pfeiffer (1999) hat etwa gezeigt, wie bestimmte Medienkonstellationen das Denken und die Literatur geprägt haben, Koschorke (1999) hat mit seinem mediologischen Ansatz die Verbindung des Schriftmediums und des Denkens herausgearbeitet. Die Anbindung der Anthropologie an mediale Fragen ist derzeit eine wichtige Perspektive, wie auch die Arbeit von Aleida Assmann (2005) zeigt. Insbesondere von Frankreich ausgehend hat die sogenannte Mediologie auf Funktionszusamenhänge von Medien mit Denkweisen, symbolischen Wirklichkeiten und institutionellen Kontexten bzw. Praktiken hingewiesen (soziale und technische Milieus). ‚Medien’ umfassen dann Subjekte bzw. Mediateure und Objekte (Techniken), weiterhin die dafür nötige materielle Organisation (Körperschaften, Parteien, Kirche) und die Medien im materialen Sinn (Geräte).