

NANNA FUHRHOP  
NIKLAS REINKEN  
NIKLAS SCHREIBER (Hg.)

# Literarische Grammatik

Wie Literatur-  
und Sprachwissenschaft  
voneinander profitieren können



Blaue Hortensie

[...]

Doch plötzlich scheint das Blau-ø sich zu ver<sup>ADJ ⇒ V</sup>neuen

in einer von den Dolden, und man sieht

ein rührend-ø <sup>ADJ ⇒ SBST</sup> Blaues sich vor <sup>ADJ ⇒ SBST</sup> Grünem freuen.

Rainer Maria Rilke

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



GERMANISTISCHE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von  
ROLF BERGMANN  
und  
CLAUDINE MOULIN

Band 78





# Literarische Grammatik

Wie Literatur- und Sprachwissenschaft  
voneinander profitieren können

Herausgegeben von

NANNA FUHRHOP

NIKLAS REINKEN

NIKLAS SCHREIBER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für  
Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert./  
This publication was supported by funds from the Publication Fund for  
Open Access Monographs of the Federal State of Brandenburg, Germany.

UMSCHLAGBILD

Niklas Reinken nach einem Motiv von Daniel Fuhrhop  
Gedichtauschnitt aus Rainer Maria Rilke: Neue Gedichte (1907).

Universitätsverlag Winter GmbH  
Dossenheimer Landstraße 13  
D-69121 Heidelberg  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

TEXT: © 2023 Nanna Fuhrhop, Niklas Reinken, Niklas Schreiber

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg, 2023

ISBN (Hardback): 978-3-8253-9504-9

ISBN (PDF): 978-3-8253-8608-5

DOI: <https://doi.org/10.33675/2023-82538608>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen  
4.0 International Lizenz.  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial.  
Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit  
Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert  
ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung ..... VII

*Vilmos Ágel*

Überwindung der Sprachlosigkeit durch Grammatik.

Bodo Kirshoffs „Dämmer und Aufruhr“ .....1

*Thomas Boyken*

Sprache und Schrift in der Kinder- und Jugendliteratur .....41

*Peter Eisenberg*

Große Erzählkunst: Anna Seghers' ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘ .....57

*Nanna Fuhrhop, Kendra Peters & Niklas Schreiber*

Das Semikolon in Hagar Peeters' ‚Malva‘ .....79

*Derya Yildirim*

Das Geheimnis literarischer Sätze entdecken –

ein Ansatz für syntaktische Analysen .....103

*Laura Bon*

Genitivkonstruktionen in Marion Poschmanns Gedichtzyklus

*Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht.*

Eine Untersuchung metaphorischer und nicht-metaphorischer Lesarten .....121

*Stefan Engelberg & Irene Rapp*

Metaphern in binären Nominalstrukturen –

zur semantisch-pragmatischen Basis figurativen Redens in Gedichten .....139

*Ralf Grüttemeier*

Ein Warten auf eine deutschsprachige Rezeption.

Aspekte des literarischen Idiolekts von J.H. Leopold

aus linguistischer Perspektive .....163

*Renate Musan & Stefan Schneider*

Sprachsensible Literaturanalyse –

Brentano, die Spinnerin und ihr Nachtlid .....179



## Einleitung

Der Deutschunterricht ist grundsätzlich integrativ, das heißt, literaturwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Inhalte sollen nicht nur parallel unterrichtet, sondern vielfältig aufeinander bezogen und miteinander verknüpft werden. Die Sprachwissenschaft und die Literaturwissenschaft sind jedoch seit den späten 1960er Jahren getrennte Teilgebiete innerhalb der einzelnen Philologien an den deutschen Universitäten mit eigenen Methoden und Fragestellungen (vgl. Betten et al. 2017a, S. X; s. auch Klein 2008). Genau diese Universitäten bilden Lehrer und Lehrerinnen im Fach Deutsch als einem einzigen Fach aus und überlassen es ihnen häufig faktisch allein, beide Teildisziplinen zu integrieren oder zumindest aufeinander zu beziehen. In den Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife heißt es, die „Schülerinnen und Schüler können Inhalt, Aufbau und sprachliche Gestaltung literarischer Texte analysieren“ (KMK 2012, S. 123). Gerade vor diesem Hintergrund müssen sich jedoch konsequenterweise auch die Universitäten dieser großen Herausforderung stellen, beide (Teil-)Disziplinen zu verknüpfen.

Literaturbetrachtung (mit Ausnahme von Lyrik) wird heute häufig ‚sprachfern‘ betrieben, das heißt, eine theoretisch fundierte Analyse sprachlicher Strukturen steht nicht im Vordergrund; Grammatik (und Sprachwissenschaft) hingegen beschäftigt sich selten dezidiert mit Sprache im literarischen Kontext. Oft geht es um nicht weiter kontextualisierte sprachliche Strukturen oder um die sogenannte ‚Standardsprache‘.

Der vorliegende Band möchte in besonderem Maße schulische, aber auch universitäre Bildungsprozesse im Blick behalten. Es werden Ideen, Beispiele, Anregungen und Diskussionsgrundlagen dazu gegeben, Grammatik im literarischen Bereich anzuwenden, sie dafür zu entwickeln und weiterzuentwickeln sowie auf der anderen Seite literarische Fragestellungen zu Wirkung und Bedeutung sprachlich auszurichten und sprachlich zu fundieren. In der Lyrik ist die sprachliche Form häufig ein Zugang zum Verständnis, hier werden auch nach wie vor Reime, Füße usw. thematisiert. Interessant ist, dass Leserinnen und Leser lyrischen Texten nicht nur mehr zu ‚verzeihen‘ scheinen, sondern sie können sprachliche Auffälligkeiten in besonderem Maße als verdichtete Sprache sehen, in der mitunter zentrale Bedeutungsoptionen zu fundieren sind. Darauf deuten auch empirische Forschungen wie z.B. von Häußler et al. (2019) hin. Dort wurde Testpersonen ein einfaches Gedicht präsentiert, bei dem die Standard-Wortstellung in deutschen Aussagesätzen verletzt wird. Die Texte wurden zum einen in lyrischer Form, d.h. mit funktionalisiertem Zeilenumbruch, und zum anderen in Prosaform ohne Zeilenumbruch präsentiert. Die Testpersonen befanden die Abweichung von der Wortstellung in der lyrischen Darbietungsform für deutlich akzeptabler als in der Prosaform. Beim Textschreiben und in der Literatur werden (meist im Kontext von Lyrik) ‚Stilmittel‘ benannt, die häufig lediglich aufgelistet, aber nicht aufeinander bezogen werden. Manchmal ist



auch nicht klar, was einem Stilmittel sprachlich genau zugrunde liegt. Mitunter kann mit Rückgriff auf die Syntax oder Morphologie genauer formuliert werden, was sich beispielsweise als Personifikation bezeichnen lässt, oder es lassen sich Ausprägungsvarianten von Enjambements differenzieren.

Sowohl gewollte Abweichungen zur Standardsprache als auch das Spiel mit Mehrdeutigkeiten in literarischen Texten (ob Epik oder Lyrik) lassen sich ohne linguistisches Hintergrundwissen kaum erfassen, deren minimalste Leistung ist, mit fundierten Kategorien sprachliche Phänomene benennbar zu machen, so dass man sich darauf beziehen und daran anknüpfen kann. Lehrkräfte stehen also sogar vor einer doppelten Herausforderung: Sie selbst müssen in ihrem Fachwissen und ihrem fachdidaktischen Handeln eine Brücke schlagen zwischen Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft, und sie müssen ihre Schülerinnen und Schüler ermuntern, eben diese Brücke zu nutzen.

Die Vorteile einer solchen integrativen Herangehensweise liegen auf der Hand: Die Schülerinnen und Schüler können neben literarischem Wissen auch sprachliches Wissen erwerben – und dieses in konkreten Situationen anwenden. Das kann bei manchen Texten sehr herausfordernd sein, aber auch motivierend. Ein solcher Unterricht ist ein erster Schritt in Richtung einer fächerübergreifenden Projektarbeit. Wird ein Text literarisch und sprachlich analysiert, so wird der Schritt dahin erleichtert, auch andere Fächer mit einzubeziehen: Wie sind die historischen Hintergründe des Werkes; wie wird der Inhalt in anderen Kulturkreisen oder Sprachen wahrgenommen? Anschlussfähig ist auch die Frage, ob der Literaturunterricht auch für Schüler und Schülerinnen mit geringen Deutschkenntnissen zugänglicher werden kann, indem das Verständnis durch die Diskussion und Klärung sprachlicher Hürden erleichtert wird.

Aber auch in Hinblick auf die literarischen Gegenstände selbst könnte der Einbezug linguistischer Konzepte gewinnbringend sein: Vielleicht unterstreicht eine syntaktische Betrachtung – ganz unabhängig von einer bestimmten Gattung – bisherige literaturwissenschaftliche Analysen, oder sie bietet ihnen eine neue Bezugsgrundlage. Vielleicht lässt sich durch eine morphologische oder lexikalische Untersuchung relevanter Klassiker eine Interpretation erweitern. Dabei passen bestimmte linguistische Methoden gut zu bestimmten literarischen Motiven und Texten. Für andere Texte mögen sie hingegen ungeeignet sein. Ein anderer Gegenstand und ein anderes Ziel machen mitunter Modifikationen am sprachwissenschaftlichen Instrument erforderlich.

Die Betrachtung von Sprache wird im Deutschunterricht mitunter als Selbstzweck gesehen und stößt daher sowohl bei einigen Lehrkräften als auch bei den Lernenden allzu oft auf Desinteresse. Kann man aber mithilfe sprachlicher Analysen die literarischen Texte gut erfassen, wird sie in besonderem Maße funktional, davon profitiert ohne Zweifel auch der Sprachunterricht. Das Verstehen von Grammatik an und mit Literatur macht grammatisches Wissen zu einem anderen als eines, das ausschließlich an grammatischen Übungen und mehr oder weniger isolierten Beispielsätzen erworben wurde. Die sprachliche Form kann als textwichtig erkannt werden und als ein Ausgangspunkt literarischen Verstehens. Und auch für

etablierte linguistische Methoden kann es ein Gewinn sein, sich an literarischem Material beweisen zu müssen.

So sind auch die Beiträge in unserem Band zu verstehen: Sie nehmen eine bestimmte linguistische oder literaturwissenschaftliche Perspektive ein und nutzen davon ausgehend ein bestimmtes Inventar an Werkzeugen.

VILMOS ÁGEL untersucht mit einer textorientierten Grammatik Bodo Kirchhoffs „Dämmer und Aufruhr“. Dabei geht es um die Frage, inwiefern sich aus grammatischer Perspektive Techniken Kirchhoffs beschreiben lassen, die das besondere Bedeutungsangebot des Textes, seinen ‚Zweitsinn‘, ausmachen. In „Dämmer und Aufruhr“ geschehe das insbesondere, indem die komplexen Figuren durch lokale Identitätszuschreibungen beschrieben werden, die sich an verschiedenen Stellen des Romans auf spezifische Art wiederholen, widersprechen oder ergänzen.

THOMAS BOYKEN beschreibt in seinem Beitrag, wie Sprache und Schrift in Kinder- und Jugendliteratur thematisiert und eingesetzt werden. Er stellt an verschiedenen Beispielen vor, wie Sprach- und Grammatikreflexion in einen erzählenden Rahmen gebettet werden, wie die Materialität von Schrift für narrative Funktionen eingesetzt werden kann und wie Sprachspiele die Leserinnen und Leser zur Partizipation anregen.

Der sprachlichen Ausgestaltung von Erzählsituationen widmet sich PETER EISENBERG. Er kontextualisiert die grammatischen Auffälligkeiten in Anna Seghers' „Der Ausflug der toten Mädchen“ vor dem Hintergrund wechselnder Erzählinstanzen und -ebenen. Dabei fallen insbesondere die komplex komponierte Temporalität sowie der Einsatz von Adjektivattributen auf.

NANNA FUHRHOP, KENDRA PETERS und NIKLAS SCHREIBER widmen sich dem Semikolon im niederländischen Roman „Malva“ von Hagar Peeters. In diesem Roman wird das Semikolon auch innerdiegetisch bedeutsam, weil die Hauptfigur von ihrem Vater den Spitznamen „Semikolon“ bekommt. Fuhrhop, Peters und Schreiber zeigen auf, welche Urteile über die vermeintliche Funktion eines Semikolons im Text getroffen werden und ob diese Urteile mit der tatsächlichen Verwendung des Semikolons übereinstimmen.

Auch DERYA YILDIRIM wählt einen syntaktischen Ansatz. Sie untersucht anhand von Borcherts „Das Brot“ literarische Sätze in Hinblick auf ihre Agentivität, ihre semantischen Rollen, ihre Wortstellung und ihre Topikalisierung. Dabei identifiziert sie, an welchen Stellen die handelnden Personen besonders agentiv dargestellt werden und welche Inhalte informationsstrukturell hervorgehoben werden.

Den Begriff der Metapher haben gleich zwei der Beiträge zum zentralen Thema. LAURA BON beschäftigt sich in ihrem Artikel mit metaphorischen und nicht-metaphorischen Lesarten von Genitivkonstruktionen in Marion Poschmanns Gedichtzyklus „Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht“. Dabei thematisiert sie insbesondere deren Verhältnis zur Substantivkomposition.

Die Substantivkomposition ist auch eines der Phänomene, die STEFAN ENGELBERG und IRENE RAPP aufgreifen. Sie widmen sich allgemein der metaphorischen Wirkung von binären Nominalstrukturen mit Blick auf semantische Repräsentationen anhand des Gedichts „Umflug“ von Wolfdietrich Schnurre.

RALF GRÜTTEMEIER wirft einen Blick auf den literarischen Idiolekt von J. H. Leopold, einem niederländischen Dichter. Er beschreibt die dort eingesetzten Substantive (Abstrakta und Kollektiva, Determination und Nicht-Determination) auch vor dem Hintergrund ihrer Übersetzungen ins Deutsche. Diese sprachvergleichende Perspektive erweist sich als besonders gewinnbringend für eine literarische Interpretation der sprachlichen Eigenheiten.

Abschließend und zusammenfassend zeigen RENATE MUSAN und STEFAN SCHNEIDER die Probleme auf, die eine sprachliche Analyse ohne tiefere linguistische Kenntnisse bereitet. Sie beobachten, dass viele Schülerinnen und Schülern keine Motivation zum Schreiben von Interpretationen aufbringen können und führen dies darauf zurück, dass herkömmliche Interpretationen immer auch eine schriftliche Darstellungsleistung erfordern. Sie schlagen deshalb eine Methode vor, mit der Gedichtinterpretation rein visuell, ohne sprachliche Darstellung, erfolgen können.

Sprache und Grammatik werden vor allem dann auffällig, wenn sie von einer Norm abweichen, wenn also Wortwahl, Wortstellung, Morphologie, Syntax anders sind, als wir es erwarten. Die Linguistik bietet ein konzeptuelles Instrumentarium, mit dem sich auch sprachliche Eigenheiten beschreiben oder zumindest terminologisch fassen lassen. Möglicherweise ergeben sich so Wechselwirkungen mit einer hermeneutischen Interpretationsstrategie – oder Verständnishürden bei der Textinterpretation lassen sich erklären. In erster Linie ist es aber eine nicht zu unterschätzende Herausforderung, sprachwissenschaftliche Ansätze auf Literatur anzuwenden oder sogar mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen zu verbinden.

## Literatur

- Betten, Anne / Fix, Ulla / Wanning, Berbeli (2017): Einleitung. In: Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning (Hrsg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*. Boston/Berlin: de Gruyter (=Handbücher Sprachwissen [HSW]17), S. IX-XIX.
- Häussler, Jana / Mucha, Anne / Schmidt, Andreas / Weskott, Thomas / Wierzba, Marta (2019): Experimenting with Lurchi. V2 and agreement violations in poetic contexts. In: J. M. M. Brown, A. Schmidt, M. Wierzba (Hrsg.), *Of trees and birds. A Festschrift for Gisbert Fanselow*. Potsdam: Universitätsverlag, S. 307-321.
- Klein, Wolfgang (2008): Die Sprache der Werke. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 150, S. 8-32.
- KMK (2012): Bildungsstandard im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife. [https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen\\_beschluesse/2012/2012\\_10\\_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf](https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf) (letzter Zugriff: 1.3.2022).

# Überwindung der Sprachlosigkeit durch Grammatik. Bodo Kirchoffs „Dämmer und Aufruhr“

Vilmos Ágel

## 1 Einleitung

Qua Titel wird die These aufgestellt, dass Grammatik einen essenziellen Beitrag zu der Interpretation des Romans von Bodo Kirchoff leistet. Da die Welt von „Dämmer und Aufruhr“ eine mühsam und sorgfältig eingerichtete *Sprachwelt* ist, die zu einem nicht unerheblichen Teil auf (wiederkehrenden Typen von) grammatischen Säulen ruht, halte ich es nämlich für sehr unwahrscheinlich, dass eine adäquate literaturwissenschaftliche Interpretation des Werkes ohne eine adäquate grammatische Analyse möglich wäre. Deshalb zielt der Beitrag darauf, das anvisierte Publikum des Beitrags in die komplexe und komplizierte narrative Welt des Romans bzw. von dessen Hauptfiguren (Mutter und Sohn) *hineinzuführen*, indem er zeigt, wie der Erzähler es grammatisch schafft, sich selbst aus der ‚autobiografisch verwurzelten‘ Sprachlosigkeit *herauszuführen*.

Theoretische Voraussetzung für eine adäquate grammatische Analyse ist eine nicht universalistische, sondern strikt *einzel sprachbezogene* Grammatikauffassung, nach der *grammatische Strukturen* (in der Regel) *zeichenhaft* sind, d. h., ähnlich wie Wörter eine Form- und eine Inhaltsseite haben, die sich gegenseitig bedingen. Deshalb impliziert eine Entscheidung für eine bestimmte grammatische Struktur immer auch eine Entscheidung für eine bestimmte Bedeutung. Gleichzeitig bedeutet sie aber auch, dass potenzielle alternative (konkurrierende) Strukturen mit ihren Bedeutungen abgewählt wurden. Zu dem inhaltlichen Horizont einer grammatisch gewählten Bedeutung gehören deshalb immer auch die grammatisch abgewählten Bedeutungen. Die Grammatikauffassung, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, ist die Grammatische Textanalyse (GTA 2017), deren Lektüre aber nicht vorausgesetzt wird (s. weiter unten). Der Beitrag soll also zwar „zeigen, welches Handwerkzeug eine Literaturwissenschaftlerin oder ein Literaturwissenschaftler aus der Grammatik nutzen könnte“ (Exposé zu diesem Band). Er soll aber auch zeigen, dass dieses Handwerkzeug nichts Ausgefallenes ist, sondern sich in die Reihe der Werkzeuge fügt, die man braucht, um einen literarischen Text adäquat analysieren zu können. Wenn dies gelingt, wäre das „eine ideale Grundlage für didaktische Konzeptionen“ (Exposé).

Das anvisierte Publikum des vorliegenden Beitrags sind außer Sprach- und Literaturwissenschaftler:innen und Didaktiker:innen auch Studierende und Lehrkräfte. Letztere stehen „sogar vor einer doppelten Herausforderung: Sie selbst müssen in ihrem Fachwissen und ihrem fachdidaktischen Handeln eine Brücke schlagen

zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik, und sie müssen ihre Schülerinnen und Schüler ermuntern, ebendiese Brücke zu nutzen“ (Exposé). Eine Brücke zu schlagen, ist wiederum nur möglich, wenn man ihnen das Handwerkzeug zur Verfügung stellt. Das grammatische Handwerkzeug im vorliegenden Beitrag soll auch Lehrkräften helfen, literarische Analysen durchzuführen und auf diese Weise die Sprachsensibilität in Bildungsprozessen zu fördern.

Die obigen fünf Typen von potenziellen Benutzergruppen haben unterschiedliche Vorkenntnisse, Interessen und Erwartungen. Von daher stellt sich die Frage, wie es überhaupt möglich ist, in ein und demselben Beitrag ein so heterogenes Publikum zu bedienen.

Die textstrukturelle Möglichkeit, von der ich Gebrauch gemacht habe, war, das Verhältnis von Haupttext und Fußnoten relativ strikt zu funktionalisieren. Ich habe versucht, den Haupttext möglichst lesbar zu halten und Verweise auf die Fachliteratur oder auf den Hintergrund manch einer grammatiktheoretischen Entscheidung möglichst in die Fußnoten zu verlagern. Dasselbe gilt für evtl. weiterführende Erläuterungen des im Haupttext Gesagten. In beiden Fällen können Leser:innen, die für das Verstehen des Haupttextes an der Stelle keiner Verweise oder keiner weiteren Erläuterungen bedürfen, die Fußnote einfach überspringen. Trotz der Hinweise auf Hintergründe, auf die theoretische Basis, auf erläuternde Details und auf Vorwissen zu den Ausführungen in den Fußnoten bleibt also der Haupttext verständlich, auch wenn man das alles nicht aufarbeitet, nachschlägt etc.

Dasselbe gilt für die Grammatische Textanalyse (GTA 2017). Auch wenn man das Buch nicht kennt und nicht die Muße findet, für das volle Verständnis jedes grammatischen Details hier und dort nachzulesen, wird man alle wesentlichen Punkte verstehen. Und sollte der unwahrscheinliche Fall doch eintreten, dass man bestimmten grammatischen Ausführungen nicht im Detail folgen kann, soll man *einfach weiterlesen* – das wird meiner Ansicht nach auch funktionieren.

## 2 Zeichenhaftigkeit, Bedeutungsvorbelastung, Zweitsinn und grammatisches Textprofil

Aus der Sicht des vorliegenden Beitrags sind insbesondere die ersten vier der zehn Thesen von Ulla Fix über die „Möglichkeiten der Annäherung der beiden Disziplinen [= Sprach- und Literaturwissenschaft, VÁ]“ von Bedeutung (Fix 2009, S. 127f.):

1. Der Faktor ›*Text als wahrnehmbarer Zeichenkomplex*‹ darf seiner Zeichenhaftigkeit wegen nicht vernachlässigt werden, wenn man sich aus sprach- und/oder literaturwissenschaftlicher Perspektive mit literarischen Hervorbringungen beschäftigt.
2. Die *Zeichenhaftigkeit* der beteiligten Mittel, die Tatsache also, dass sie in einem Text immer schon Bedeutung mitbringen, gleich, was mit dieser ›Vorbelastung‹ in der Rezeption auch geschieht, ist in Analyse und Interpretation einzubeziehen.
3. In einem neuen komplexen Zeichen, das ein Text darstellt, sind diese *vorgegebenen Bedeutungen* mit enthalten. Sie sind in einem gewissen Sinne unhintergebar, gleich, ob man sie übernehmen oder von ihnen abweichen möchte, da das Abweichen nur Sinn vor dem Hintergrund der Ausgangsbedeutung ergibt.

4. Es ist zu untersuchen, auf welche konkrete Weise, mit welchen sprachlichen und anderen zeichenhaften Mitteln mit dieser ›Bedeutungsvorbelastung‹ umgegangen wird, wie das (offene, vage) Sinnangebot des Textes hergestellt wird und wie im konkreten Text durch die *Zeichenrelationen* ein Angebot an Bedeutung, an ›Zweitsinn‹, erzeugt wird.

Zeichenhaftigkeit, Bedeutungsvorbelastung und Zweitsinn stellen textlinguistisch und -stilistisch, rhetorisch, diskurslinguistisch, semantisch, pragmatisch oder lexikologisch gewiss wohl definierbare potenzielle Theoriebausteine dar, die sich auch auf literarische Texte anwenden lassen. Doch der vorliegende Band soll laut Exposé u. a. thematisieren, „was die neuere Grammatikforschung dazu beitragen kann, Literatur besser zu verstehen.“ Die beiden Disziplinen, um deren Annäherung es hier gehen soll, sind demnach Grammatikforschung und Literaturwissenschaft: „Im Idealfall eröffnet der Band Wege, die beiden Disziplinen besser aufeinander beziehbar zu machen, und schafft Anknüpfungspunkte, aus denen sich ein fachdidaktischer wie fachwissenschaftlicher Mehrwert ergibt“ (ebd.).

Aus der Sicht des vorliegenden Beitrags sind insbesondere die ersten drei der im Exposé genannten elf möglichen Anknüpfungspunkte von Bedeutung (ebd.):

- konkrete Erkenntnisse der aktuellen Grammatikforschung auf literarische Gegenstände anwenden, in Bezug zum Beispiel auf die Syntax, die Wortstellung, semantische Rollen, Verwendung von Interpunktionszeichen, Kompositabildung, Kohäsion und Kohärenz usw.
- einzelne Texte anhand mehrerer Kriterien untersuchen
- Interaktionen verschiedener grammatischer Mittel zu begreifen versuchen

Die Nähe zu den Fix'schen Thesen ist frappierend: Vorausgesetzt wird, dass auch grammatische Strukturen zeichenhaft und dass deren Relationen („Interaktionen“) im konkreten Text nicht zufällig seien, weshalb es sich offensichtlich lohne, sie „zu begreifen“. Demnach dürften „konkrete Erkenntnisse der aktuellen Grammatikforschung“ weniger von formalen Grammatiktheorien mit autonomer Syntax und Semantik als vielmehr von Theorien erwartet werden, die grammatische Strukturen zeichenhaft modellieren. Ein auch auf die Grammatik bezogener einzelsprachlicher Zeichenbegriff bedeutet nämlich nicht, „daß Bedeutung und »phonische Repräsentation« (sprachlicher Inhalt und sprachlicher Ausdruck) »verbunden werden«, denn sie *sind* schon verbunden“ (Coseriu 1972/1987, S. 86). Da literarische Texte von und in ihrer einzelsprachlichen Prägung leben, da „[i]m Fall literarischer Texte über das ästhetische Angebot, d.h. über das Spezifische seiner Form, das Sinnangebot des Textes überhaupt erst hergestellt (wird)“ (Fix 2009, S. 128), gilt für sie erst recht, dass sie die Bedeutung *grammatisch perspektivieren*: „Die Wahl einer bestimmten grammatischen Struktur in einer Sprache [...] impliziert immer auch die Wahl einer bestimmten semantischen Struktur (und die Abwahl alternativer Strukturen)“ (Ágel 2019, S. 282). Ein klassisches Beispiel hierfür wären Aktiv (*Das Angebot eröffnet Möglichkeiten...*), Passiv (*Durch das Angebot werden Möglichkeiten eröffnet...*) und Medium (*Durch das Angebot eröffnen sich Möglichkeiten...*) als Perspektivierungsalternativen.

Bedeutungsvorbelastung (auch) in einem literarischen Text lässt sich folglich als ‚Vorbelastung durch semantische Differenzwerte einzelsprachlicher grammatischer Strukturen‘ begreifen. M. a. W., sofern alternative Strukturen zur Verfügung stehen

(was die Regel ist), ist die gewählte *grammatische* Struktur immer *semantisch* perspektivierend.<sup>1</sup>

Da Perspektivierung unhintergebar ist, da man nicht nicht perspektivieren kann, stellt die grammatische Perspektiviertheit einen obligatorischen Bestandteil jedes Textes dar.<sup>2</sup>

Ob sie allerdings einen relevanten Beitrag zum Zweitsinn eines literarischen Textes leistet, hängt davon ab, ob es bestimmte texttypische grammatische Techniken der Perspektivierung gibt und wie diese in die Erzählstruktur eingebunden sind. Dies wird in Kap. 3 an einer (der vielen) Schlüsselszenen des Romans „Dämmer und Aufruhr“ zu exemplifizieren sein.

Perspektivierung ist eine zeichentheoretische Tatsache. Eine grammatiktheoretische Tatsache ist, dass sich der Zweitsinn eines Textes durch fakultative Eingriffe oder eben Nichteingriffe ins Sprechen/Schreiben erzeugen lässt. Durch grammatische Innovationen – durch Norm- und/oder Systemverstöße – oder eben durch deren Ausbleiben: durch grammatisch ‚normales‘, erwartbares und regelkonformes, eben unmarkiertes, Sprechen/Schreiben.<sup>3</sup>

Liest man erzählende Literatur durch die Grammatiker-Brille, stößt man in nahezu jedem Text auf texttypische grammatische Techniken der Perspektivierung, die den Text mit prägen. Diese können innovativ (markiert) sein, Normalrealisierungen darstellen (unmarkiert sein) oder eben beides kombinieren. Wichtig ist zu betonen, dass texttypische grammatische Strukturen keinesfalls innovativ sein müssen. Beispielsweise könnte man *jeden einzelnen* Hauptsatz eines Romans mit einem Temporaladverbial beginnen, d. h., das sog. Vorfeld (das Stellungsfeld vor dem finiten Verb) einheitlich besetzen: *Eines schönen Tages machte sie... Eine Woche später konnte sie... Als sie aufgewacht war, verstand sie...* Grammatisch wären

<sup>1</sup> ‚Bedeutung‘ ist dabei im Sinne der *signifikativen Semantik*, in der die einzelsprachlichen Strukturen im Mittelpunkt der Analysen stehen, zu verstehen. Die signifikative Semantik stellt den Gegenentwurf zur denotativen Semantik (in der Tradition von Fillmore) dar, in der die Bezeichnung, der Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit, im Fokus steht. Begründet wurde die signifikative Semantik von Klaus Welke (z. B. 2019, 2011, 2005). Eine ausführliche Darstellung zur signifikativen Semantik findet sich in Höllein (2019, S. 4–28). Mittlerweile liegen sowohl das Instrumentarium wie auch der empirische Nachweis vor, das *signifié* (die Inhaltsseite) syntaktischer Grundstrukturen (Satzbaupläne) des Deutschen tatsächlich auch einzelsprachlich, qua *signifikativ-semantischer Rollen*, modellieren zu können (Ágel und Höllein 2021). Zu grammatischer Grundstruktur als semantischer Differenzwert s. GTA 2017, S. 4ff. und Ágel 2019, Kap. 6.

<sup>2</sup> Deshalb gibt es Synonymie – im Sinne von (einzelsprachlicher) Bedeutungsidentität – in der Grammatik genauso wenig wie im Wortschatz (Welke 2019, S. 36).

<sup>3</sup> Während in der Lyrik grammatische Innovationen eine wichtige Rolle spielen können (s. etwa die Analyse eines Gedichts von Volker von Törne in Ágel 2015, S. 75f.), weshalb im Exposé „häufig(e)“, ‚Sprachferne‘ nur der nichtlyrischen Literaturbetrachtung attestiert wird, hängt die Relevanz grammatischer Strukturen für die Interpretation erzählender literarischer Texte gewiss nicht von der Menge an grammatischen Innovationen ab. Beispielsweise erklärt Sigrid Nindl (2010, S. 306) die besondere Wirkung der Brenner-Romane von Wolf Haas gerade mit einer Art Ausgewogenheit zwischen Traditionellem und Innovativem: „Durch die Paarung von ordinären und artifizialen Sprachelementen wird der literarische Verfremdungseffekt erzielt, der den Leser an sich zieht oder von sich stößt.“ Ein kurzer Überblick über den literaturgrammatischen Forschungsstand findet sich in Eroms 2009, S. 1607.

solche Vorfeldbesetzungen nicht innovativ, aber texttypisch, sodass sich der Literaturgrammatiker fragen müsste, ob es evtl. einen Zusammenhang mit dem Zweitsinn gibt.

Wenn man davon ausgeht, dass „die mit Bedacht gewählten Zeichen des Textes Ansatzpunkte für das Verstehen (bieten)“ (Fix 2015, S. 114), dann trägt die Gesamtheit der texttypischen grammatischen Techniken der Perspektivierung als eine Teilmenge der „mit Bedacht gewählten Zeichen“ mit zu den „>Nahe-Legungen< für die Rezeption“ bei (Fix 2015, S. 114). Die Gesamtheit der texttypischen grammatischen Techniken der Perspektivierung soll *das grammatische Textprofil* genannt werden. Das grammatische Textprofil stellt den Gegenstand einzelntextbezogener literaturgrammatischer Untersuchungen dar.

Im vorliegenden Beitrag geht es um *einige Bausteine des grammatischen Textprofils von „Dämmer und Aufruhr“*.<sup>4</sup> Dabei geht es nicht darum zu behaupten, dass es eine 1:1-Relation zwischen einzelnen grammatischen Techniken und Aspekten des Zweitsinns gäbe. Worum es geht, ist zu zeigen, dass es eine Reihe von grammatischen Strukturen gibt, die als Gesamtheit funktional sind, dass Grammatik mimetisch funktioniert, dass es eben eine „Kongruenz zwischen Form und Gehalt“ gibt (Betten 1998, S. 174). Deshalb wäre ein Buch mit einem anderen grammatischen Textprofil ein anderes Buch mit einem anderen Zweitsinn.

### 3 Ein Text mit großem erzählerischen Atem

Worum geht es nun in „Dämmer und Aufruhr“? Eine erste Orientierung bietet der Klappentext:

Wer spricht, wenn einer von früher erzählt?<sup>5</sup> Das fragt sich ein Autor in dem kleinen Hotel am Meer, in dem seine Eltern vor Jahrzehnten glückliche Tage verbracht hatten, die letzten vor ihrer Trennung. Er bewohnt das Zimmer, das sie bewohnt haben, und schreibt dort an der Geschichte seiner frühen Jahre, erzählt sie mit der Distanz des Schriftstellers als eine auch fremde Geschichte, eine Lebenslegende, die doch nah an der eigenen schmerzlichen Wahrheit bleibt, zu der auch die gescheiterte Ehe seiner Eltern gehört.

Der Krieg hat die Eltern zusammengewürfelt, die junge Schauspielerin aus Wien und den talentierten Kriegsheimkehrer mit verlorenem Bein aus Hannover, der vor dem Nichts stand. Alles, was sie wollen, ist der Enge ihrer Zeit entfliehen, jeder auf seine Art, daran zerbricht ihre Ehe. Der kleine Sohn kommt ins Internat, ein Drama der Details nimmt seinen Lauf, jenseits aller verstehenden Sprache auf einer Klinge aus so beklemmender wie betörender Gewalt.

In seinem großen autobiografischen Roman *Dämmer und Aufruhr* dringt Kirchhoff mit starken Erinnerungsbildern und großem erzählerischen Atem in die Tiefen des eigenen Abgrunds vor. Dabei verbindet er Sexualität und Sprache, ohne dass eines das andere bloßstellt, und erzählt

<sup>4</sup> Eine annähernd erschöpfende Beschreibung des grammatischen Textprofils des Romans kann angesichts des (auch) grammatischen Reichtums dieses Sprachwerks im Rahmen eines Aufsatzes nicht geleistet werden. Und selbst das in diesem Aufsatz Geleistete bzw. noch zu Leistende wäre ohne die zahlreichen äußerst engagierten Studierenden und Mitarbeiterinnen nicht möglich gewesen, die in einer Kirchhoff-Arbeitsgruppe und in zwei Kirchhoff-Seminaren mitgewirkt haben.

<sup>5</sup> Korrekt: „Wer spricht da, wenn einer von früher erzählt?“ (Kirchhoff *Dämmer*, S. 9).



vom Eros einer Kindheit und Jugend, davon, wie Wörter zu Worten wurden und daraus schließlich das eigene Schreiben, der Weg hin zur Literatur.

Obwohl dies ein durchaus gelungener Klappentext ist, verrät er uns einerseits nicht, *wie* starke Erinnerungsbilder hervorgebracht werden und *wie* man sich den großen erzählerischen Atem vorzustellen hat. Gibt es grammatische Techniken, wiederkehrende Strukturen, die das Erzählen tragen bzw. es erst zum Erzählten machen? Und wenn ja, welcher Art sind diese Techniken?

Andererseits stellt sich die Frage nach dem *Warum* des großen erzählerischen Atems: Schreibt man einen langen Roman (462 Seiten), weil man viel zu erzählen hat, oder hat die Länge vielmehr mit dem – narratologischen, semiotischen, und/oder epistemologischen – Credo des Autors, wie es im Roman „Dämmer und Aufruhr“ (oder in anderen Texten des Autors) erkennbar wird, d. h., *mit den Grundlagen des Kirchoff'schen Erzählens*, zu tun? Aus literaturgrammatischer Sicht ist dies die entscheidende Frage. Denn während man textlinguistisch, textstilistisch, rhetorisch, diskurslinguistisch, semantisch, pragmatisch oder lexikologisch nahezu jeden beliebigen Roman mit Gewinn untersuchen kann, stehen die Erfolgchancen des Literaturgrammatikers nur dann gut, wenn der Roman ein erkennbares grammatisches Textprofil hat, das den Zweitsinn, also das offene, oberflächenbezogene Sinnangebot an den Leser, entscheidend mitprägt.

Um einen ersten (flüchtigen) Einblick in den Text und in die Kirchoff'sche Perspektivierungstechnik zu bekommen, betrachten wir exemplarisch die folgende Textstelle, die gleich drei texttypische grammatische Muster enthält (kursiviert):

- (1) Vieles von dieser Kaffeestunde mit dem Kantor an einem *Familientisch*, *der keiner war*, ist mir so im Gedächtnis, dass sich *schnell* Worte dazu finden, *zu schnell und zu leicht*; in dem Maße, wie mir dieser ganze Tag vor Augen steht, in dem Maße gibt es Zweifel am Drama der Details – Grund genug für einen Anruf bei *der, die mit am Tisch gesessen hatte*. (Kirchoff Dämmer, S. 222)

Um zu verstehen, wie absurd, ja geradezu pervers die Szene im Roman ist, könnte man sich als Kontrastfolie evtl. vorstellen, wie es wäre, wenn die Lehrerin oder der Lehrer des eigenen Kindes auf Hausbesuch kommen würde, um die Eltern und die Lebensumstände der Schülerin oder des Schülers kennenzulernen. Man würde sicher Kaffee und Kuchen vorbereiten. Und man wäre gewiss voller Erwartungen und würde sich auf das Kennenlernen und das Gespräch freuen.

Der ‚Hausbesucher‘ in der obigen Szene ist der Leiter und Kantor eines Internats. Der ‚Schüler‘, die zwölfjährige Hauptfigur des „autobiografischen“<sup>6</sup> Romans, wird von ihm sexuell ‚missbraucht‘, was die Eltern allerdings nicht wissen (und auch nie

<sup>6</sup> Während der zitierte Klappentext von „seinem großen autobiografischen Roman“ spricht, wehrt Kirchoff sich vehement gegen die Behauptung, dass anstelle des Untertitels „Roman der frühen Jahre“ auch „Autobiografie“ stehen könnte (Spiegel-Gespräch 2018, S. 110).

erfahren werden).<sup>7</sup> Die Eltern sind nur nominell Eltern, sie haben nie richtig Zeit gefunden, um sich um den Sohn zu kümmern. Außerdem sind sie längst getrennt, leben getrennt und täuschen nur wegen des Treffens mit dem Kantor vor, dass sie noch eine Familie sind. Das wiederum weiß weder der Kantor noch der Sohn. Zu den zu dieser Schlüsselszene verdichteten Erzählsträngen gehört des Weiteren die recht komplizierte Mutter-Sohn-Beziehung, die in der letzten Zeile des Zitats anklängt.

Das erste grammatische Muster (*Familientisch, der keiner war*), das *Kern-Attribut-Paradoxon* genannt werden soll, stellt eine Instanz möglicher *oppositiver Techniken* (Kap. 5) dar:

$X_{\text{Kernsubstantiv}}$  [*das kein*  $X_{\text{Pro}}$  *ist*]  $\text{Attributnebensatz}$

Seine Perspektivierungsleistung lässt sich mithilfe der *Ersatzprobe* testen:

- (1a) Vieles von dieser Kaffeestunde mit dem Kantor an einem *nur noch fingierten Familientisch* ist mir so im Gedächtnis, dass sich schnell Worte dazu finden, zu schnell und zu leicht; in dem Maße, wie mir dieser ganze Tag vor Augen steht, in dem Maße gibt es Zweifel am Drama der Details – Grund genug für einen Anruf bei der, die mit am Tisch gesessen hatte.

Der Ersatz des Originalmusters durch eine Substantivgruppe mit Adjektivattribut führt notwendigerweise zur Auflösung des Paradoxons und dazu, dass Attribuiertes (*nur noch fingierten*) und Attribuiertes (*Familientisch*) als eine Einheit wahrgenommen werden. Aber genau das würde dem Erzähler nicht helfen. Er will die Trennung, die Zerstörung, um die eigene Sprachlosigkeit zu überwinden. Die *Stimmigkeit*, die fiktionale Wahrheit, des Originals besteht offensichtlich in der Negation des Scheins, die auf ein tieferes Sein schließen lässt, also eine pragmatische Interpretationsleistung seitens des Lesers erzwingt (zur *Stimmigkeit* s. Kap. 4).

Das zweite grammatische Muster (*schnell* [Worte dazu finden,] *zu schnell und zu leicht*) ist ein (rechtes) *Satzrandglied* (GTA 2017, S. 83–87) bzw. genauer: eine Relation zwischen einem Adverbial (*schnell*) und einem Satzrandglied, das dieses paradigmatisch scheinbar korrigiert oder präzisiert (*zu schnell und zu leicht*). Auch hier lässt sich die Perspektivierungsleistung des Musters mithilfe der Ersatzprobe testen:

- (1b) Vieles von dieser Kaffeestunde mit dem Kantor an einem Familientisch, der keiner war, ist mir so im Gedächtnis, dass sich *zu schnell und zu leicht* Worte dazu finden; in dem Maße, wie mir dieser ganze Tag vor Augen steht, in dem Maße gibt es Zweifel am Drama der Details – Grund genug für einen Anruf bei der, die mit am Tisch gesessen hatte.

<sup>7</sup> ‚Missbrauch‘ ist nach Kirchhoff (2010, S. 150) „ein Wort, das nicht viel taugt, das nicht weiterhilft, das nur die ganze Misere der Sprachlosigkeit zeigt.“

Und auch hier führt der Ersatz des Originalmusters dazu, dass ursprünglich syntaktisch Getrenntes als eine Einheit wahrgenommen wird. Die Auflösung des Satzrandglieds durch dessen Integration in den Nebensatz führt dabei zu einer inhaltlichen Irritation:

Denn im Original gibt es eine klare Trennung zwischen der Charakterisierung einer Handlung (*schnell*) und deren Kommentar (*zu schnell und zu leicht*). Durch das Intensivierungsmuster

[*zu*<sub>Intensivierungspartikel</sub>] *X*<sub>Adjektivadverbial</sub>

wird nämlich ausgedrückt, dass ein Normwert überschritten wird (s. Eisenberg 2006/2, S. 294).<sup>8</sup>

Dadurch, dass das kommentierende Intensivierungsmuster erst als Satzrandglied realisiert wird, und dadurch, dass die Präzisierung im Original eine neue Komponente, das kommentierende *zu leicht*, enthält, entsteht strukturell die nötige ikonische Asymmetrie zwischen Charakterisierung und Kommentar. Es wird klar(gestellt), dass der Erzähler der eigenen Charakterisierung misstraut und dass das Misstrauen in die Erinnerung gewichtiger ist als die Erinnerung selbst. Die Textstelle ist semiotisch stimmig. Hinsichtlich der grammatischen Technik handelt es sich um eine Form der *paradigmatischen Explikation* (Kap. 5).

Das dritte grammatische Muster (*bei der, die mit am Tisch gesessen hatte*) stellt eine Periphrase für eine Person dar und hat die folgende grammatische Struktur (Objektdeiktikon = Demonstrativum *der*):

*X*<sub>Objektdeiktikon</sub> [*Y*<sub>Attributnebensatz</sub>]

Da die Person, die hier umschrieben wird, die Mutter ist, würde die Anwendung der Ersatzprobe zu folgendem Text führen:

- (1c) Vieles von dieser Kaffeestunde mit dem Kantor an einem Familientisch, der keiner war, ist mir so im Gedächtnis, dass sich schnell Worte dazu finden, zu schnell und zu leicht; in dem Maße, wie mir dieser ganze Tag vor Augen steht, in dem Maße gibt es Zweifel am Drama der Details – Grund genug für einen Anruf bei *meiner Mutter*.

Um den Unterschied zwischen diesem Text und dem Original zu beschreiben, sind die Begriffe ‚Gegenstand‘ und ‚Sachverhalt‘ von Karl Bühler hilfreich. „Gegenstände und Sachverhalte“ wurden als ein zentraler Aspekt des Bühler’schen Sprachzeichenmodells (Bühler 1934/1982, S. 28 ff.) bekannt: Sprachzeichen konstituieren sich erst, indem sie (u. a.) Gegenstände und Sachverhalte darstellen, indem sie eben (auch) darstellungsfunktional sind.

<sup>8</sup> Die implizite Bezugsgröße des Normwerts ist der Ich-Erzähler. Dessen Versprachlichung in der Konstruktion wäre durch einen Standpunktdativ (GTA 2017, S. 648) möglich gewesen: *mir (zu schnell und zu leicht)*.

Gegenstände können einzelsprachliche Beschreibungen von konkreten Dingen (*Familiäntisch*), Personen (*Kantor, meine Mutter*) oder abstrakten Begriffen (*Kaffeestunde, Worte, Zweifel*) sein.

Sachverhalte stellen einzelsprachliche Beschreibungen von Ereignissen dar, z. B. *Vieles ist mir im Gedächtnis; dass sich schnell Worte dazu finden*.

Grammatisch gesehen werden Gegenstände normalerweise durch Substantive, Sachverhalte durch Sätze ausgedrückt. Beim dritten grammatischen Muster ((*bei der, die mit am Tisch gesessen hatte*)) hingegen erfolgt die Realisierung des Gegenstandes, hier also der Personenbezeichnung, dadurch, dass das Demonstrativum *der* eine (durch einen Attributnebensatz realisierte) Sachverhaltsdarstellung bindet.<sup>9</sup> Der Person der Mutter wird auf diese Weise eine besondere grammatische Perspektivierung, eine besondere *lokale Identitätszuschreibung*, zuteil, die nur in der Kaffeestunde-Episode gültig ist, die die Mutter nur in dieser und für diese narrative „Episode“ (Martinez und Scheffel 2005, S. 110) charakterisiert. Dagegen wäre *meine Mutter* lediglich eine globale, von der narrativen Struktur losgelöste, Charakterisierung, die keinen Beitrag zum Zweitsinn leisten würde.

Grammatische Perspektivierungen im Roman stellen in der Regel lokale Identitätszuschreibungen dar (Kap. 4). Diese wiederum fungieren in vielen Fällen als nachgetragene ‚*Überschriften*‘, als Merktzettel, von Episoden und haben eine besondere Bedeutung für das narrative Geflecht des Romans (Kap. 5).

#### 4 Die Grundlagen des Kirchhoff'schen Erzählens

Die in Kap. 3 gestellte Frage nach dem Warum des großen erzählerischen Atems beantwortet Bodo Kirchhoff selbst, wenn er von „einem langen erzählerischen Weg“ spricht:

- (2) Ich bin ein Erzähler, und ich bin tief davon überzeugt, dass sich das, wovon ich spreche, nur auf einem langen erzählerischen Weg vermitteln lässt. Leider gibt es die Tendenz, auf immer kleinerem Raum mit immer größeren Worten etwas sagen zu wollen, das dann immer unwahrer wird. Das macht viel kaputt, auch in der #Me-Too-Debatte.  
(Spiegel-Gespräch 2018, S. 110)

Der lange erzählerische Weg, *der Weg, der den Erzähler aus der Sprachlosigkeit herausführen soll*, stellt gewissermaßen die logische Folge des Kirchhoff'schen Erzählens dar. Was aber ist die Ursache hierfür?

Der lange erzählerische Weg steht offensichtlich im Dienste der *Stimmigkeit*. Stimmigkeit ist ein Maßstab, den der Autor generell an sein Erzählen anlegt. Er spricht in „Dämmer und Aufruhr“ von dem

<sup>9</sup> Die Struktur ist eine Form von *gebundener Deixis* (GTA 2017, S. 589–603). Gebundene Deixis wiederum ist eine Form von *Recycling*. Auf das Konzept des Recyclings und auf Recycling-Techniken im Roman wird in Kap. 5 einzugehen sein.

- (3) Verschwinden in einem Projekt der Vollendung, dem eines Romans, in dem alles stimmt.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 434)

Stimmigkeit lässt sich als ‚fiktionale Wahrheit‘ interpretieren:

- (4) Und manche Sätze in meinem Buch werden nur deshalb wahr, weil sie einen Vorlauf von weit über hundert Seiten haben. Wenn Sie diese Sätze zu einer Sentenz isolierten, verlöre sich ihre Wahrheit. Deshalb schreibe ich ja Romane und keine Kurzmitteilungen.  
(Spiegel-Gespräch 2018, S. 112)

Worin genau besteht diese Stimmigkeit? Und wie manifestiert sie sich *im Werk*?

Denn Reflexionen des Autors wie die obige über das eigene Schreiben sind zwar hilfreich und wichtig, aber bei einer linguistischen Analyse geht es, wie in Kap. 3 angedeutet, darum, die Grundlagen des Erzählens im Werk selbst zu finden. Die angestrebte grammatische Analyse soll nämlich in erster Linie einen Beitrag zur Erschließung des Zweitsinns eines Romans liefern und nicht die Reflexionen des Autors über diesen argumentativ unterstützen.

Im Roman ist sehr viel und sehr oft die Rede von Sprache (und Sprechen), von Schreiben und von Erzählen. Dabei wird dem Leser schnell klar, dass Sprache (und Sprechen) nicht als ein Mittel der Wissensvermittlung, nicht als ein darstellendes Werkzeug im Zentrum steht, sondern als Organon der Erkenntnis, als Tor zur Welt. Dies ist bereits der siebenjährigen Hauptfigur des Romans klar, wenn der Norddeutsche mit dem Alemannischen der neuen Heimat im Schwarzwald konfrontiert wird:

- (5) Unvergessen, wie ich erstmals den Sinn eines Ausdrucks erfasste, der jeden Abend beim Essen fiel, wenn der alte Bauer den jungen Knechten oder auch seinen Logiergästen etwas erklärte [...], und die kleine Rede stets mit diesem dunklen Ausdruck oder Wort, vuhdämmhär, beschloss, was ja nur heißen konnte: von da her oder deshalb – für einen, der die Welt durch die Sprache entdeckt hat und dem die Sprache darum als Welt erschien, ein Kinderspiel.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 69)

Anders gelagert ist der Erkenntniswert von Sprache für den fünfzehnjährigen Internatsschüler, der mittlerweile leidenschaftlich liest:<sup>10</sup>

- (6) Das Buch war eine Dauerleihgabe des Cellisten mit dem Gauloiseshusten, Jean Genets Roman Querelle, dem der Neuleser vom ersten Satz an

<sup>10</sup> Diese kurze Textstelle enthält übrigens auch zwei perspektivierende Namensgebungen: *Cellist mit dem Gauloiseshusten* und *Neuleser*. Auf perspektivierende Namensgebungen wird in Kap. 5 einzugehen sein.

verfallen war – Mit der Vorstellung von Mord verbindet sich oft der Gedanke an Meer und Matrosen, Meer und Matrosen erscheinen dann nicht mit der Schärfe eines Abbilds, Mord lässt vielmehr unsere Erregung in Wogen verebben. Es war einer der Sätze, die mir den Vorhang in die Welt einer Sprache geöffnet haben, die weit mehr kann, als nur festzuhalten, was andere wissen sollten.

(Kirchhoff Dämmer, S. 279)

Wenn nun die Sprache eines Romans nicht (nur) auf die Welt referiert, sondern die (fiktionale) Welt mit erschafft, folgt daraus, dass sie wirklich stimmig, fiktional wahr, sein muss. Dies bedeutet: *Wort und Welt müssen kongruent, komplementär oder gar identisch sein*. Man muss also jedes Wort abwägen, wenn man nicht will, dass die fiktionale Welt aus den Fugen gerät.

Im Falle fehlender Kongruenz zwischen Wort und Welt spricht der Erzähler von „Widerfahrnis“ von einem „Nullwort“:

- (7) Er war etwas seltsam, oder nicht? [...] Seltsam, das war ein Nullwort, eins, das er immer unterkringelt hatte. Sicher, man konnte es verwenden, es fiel nicht weiter auf, aber es brachte auch nichts voran – nein, der Junge war nicht seltsam, er war schrecklich, ein stummer Bote.

(Kirchhoff Widerfahrnis, S. 107)

Nicht nur Perspektivierungen, sondern auch Nullworte bzw. schnell und leicht gefundene Worte (s. (1) in Kap. 3), die man als Erzähler zurechtzurücken hat, sind für den langen erzählerischen Weg verantwortlich.

Die vielleicht besten Beispiele für Komplementarität (s. (8)) und Identität (s. (9)) von Wort und Welt finden sich ebenfalls in „Widerfahrnis“:

- (8) Sie saßen sich gegenüber, zwischen ihren Händen nur das Brot und der Krug – ein Satz, den Reither förmlich im Ohr hatte, den er fast hörte. Sie saßen sich gegenüber, zwischen ihren Händen nur das Brot und der Krug, und er wollte daraus einschenken, *vom Wort zur Sache kommen*, aber Leonie Palm war schneller.

(Kirchhoff Widerfahrnis, S. 131)

- (9) Reither griff nach Zigaretten, nicht um gleich wieder zu rauchen, *um etwas in der Hand zu haben, wenn ihm schon die Worte fehlten*.

(Kirchhoff Widerfahrnis, S. 135)

Hier treten die Kirchhoff'sche Epistemologie und Semiotik vielleicht am deutlichsten zu Tage: Die Figuren handeln mit Worten und Sachen *auf derselben Ebene*. Sprachliches und nichtsprachliches Handeln ergänzen oder ersetzen sich gegenseitig.

In „Dämmer und Aufruhr“ gibt es eine Szene, wo der Vierjährige schwimmen lernen sollte, was misslingt. Dafür lernt er (autodidaktisch) lesen und schreiben und experimentiert dabei mit den Wörtern:

- (10) Der Vierjährige ist Gefangener seiner Wörterspiele vor dem Einschlafen, er ist der Gesprochene, nicht der Sprechende.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 39)

Gelungenes Sprechen ersetzt oder wenigstens kompensiert hier misslungenes Schwimmen, der „Nichtschwimmer“ (ebd.) wird zum „Gesprochene(n)“.

Stimmigkeit von Wort und Welt sind dabei keinesfalls mit Authentizität gleichzusetzen. Das Urteil des Erzählers über die schriftstellerische Tätigkeit der Mutter der Hauptfigur ist, dass sie zwar authentisch schreibt, aber eben nicht stimmig:<sup>11</sup>

- (11) Sie ist gefangen in Worten und Sätzen, die den Weg in einen anderen, größeren Verlag verbauen, dafür aber die ihren sind, ihre Worte und Sätze wie Fesseln, die sie nicht abstreifen kann [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 175)

Das Prinzip der Stimmigkeit von Wort und Welt ist gewissermaßen auch erzählgenetisch wirksam. Es steht bei der Entstehung der ersten Kirchhoff'schen Erzählung (1965) nach einer Segelbootsfahrt Pate:

- (12) [...] ein Dahingleiten auf dem nur leicht gekräuselten See unter einem septemberschleirigen Himmel, wir drei so gut wie ohne Worte, rauchend in der milden Sonne, das Segel meist schlaff, die Herzen gespannt.  
Das Erzählen davon ergab sich fast von allein, es war wie eine Fortsetzung des Nachmittags, ein Gleiten von Zeile zu Zeile abends hinter dem Rücken des Freundes, ja ein Erzählen hinter aller Rücken, für keinen bestimmt, vielleicht mit ein Grund für das Leichte im Schweren darin.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 333f.)

Das Segeln, „das Dahingleiten auf dem nur leicht gekräuselten See“, geht nahtlos in das Schreiben, „ein Gleiten von Zeile zu Zeile“, über. Schreiben wiederum ist komplementär zu einem nichtsprachlichen Handeln, dem Malen, das als „ein Schreiben ohne Worte“ (Kirchhoff Dämmer, S. 397) und als „eine Vorstufe des Erzählens, ein Schreiben mit feinem Pinsel“ (Kirchhoff Dämmer, S. 408) bezeichnet wird.

Segeln und Malen stellen ‚sichtbare‘ nichtsprachliche Handlungen dar, betont wird der ‚äußerliche‘, ‚materielle‘ Zusammenhang mit dem Schreiben. Dem Erzähler-Credo sind eben verkopfte und psychologisierende Handlungen und körperlose Figuren fremd:

<sup>11</sup> Evelyn Peters, die Mutter von Bodo Kirchhoff, war auch als Schriftstellerin tätig. Das Bild der eigenen Sprache als „Fessel“ taucht übrigens auch im Zusammenhang des alemannischen Dialekts der frühen Kindheit der Hauptfigur auf: „Frühes Beschütztsein durch eine intime Sprache heißt auch, von ihr umschlungen zu bleiben und sich in dieser Fessel zu zeigen [...]“ (Kirchhoff Dämmer, S. 79).

- (13) In all den Neuerscheinungen [...] ging es immer nur um das innere Leben der Helden, als hätten sie gar keinen Körper; mich interessierte dagegen die Oberfläche, die Sprache der Zeichen.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 405f.)

Dieses Interesse für die Oberfläche, die Zeichenhaftigkeit des Körpers, wurde dem (früheren) Autor mitunter angelastet:<sup>12</sup>

- (14) Der Spiegel nannte mich 1979 »Autor einer Welt aus Kot und Ekel«. [...] In der Gegenwartsliteratur damals ging es um Innerlichkeit, in meiner Literatur ging es um Äußerlichkeiten.  
(Spiegel-Gespräch 2018, S. 114)

Dabei geht es auch hier nur um einen zentralen inhaltlichen Aspekt der Stimmigkeit von Wort und Welt, nämlich um die *Stimmigkeit* von Wort und Körperlichkeit, vor allem von Wort und Sexualität (s. unten).

Wort und Körperlichkeit spielen insbesondere bei der Charakterisierung der Figur des Vaters eine Rolle:

- (15) [...] der Vater ist in Hamburg, er versucht dort finanziell auf das Bein zu kommen, das ihm nach dem Krieg geblieben ist [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 11)
- (16) [...] sie [= Mutter, VÁ] weiß nur, dass er [= Vater, VÁ] mit nichts aus dem Krieg kam, einbeinig, und mit aller Kraft nach oben will, auf beide Beine kommen.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 430)

Hier eignet sich der Phraseologismus *auf die Beine kommen* bestens, um die Motivation des Vaters, das körperliche Defizit durch wirtschaftlichen Aufstieg und finanziellen Erfolg auszugleichen, zu beschreiben.

Eine besonders raffinierte Abstimmung von Wort und Körperlichkeit liegt in dem folgenden Fall vor:

- (17) [...] und am Ende waren alle bis auf Laxmann über einen Kamm gescho-  
ren.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 172)

<sup>12</sup> Die Anlastung ist auch im Roman nachzulesen: „Aufgesogen in die eigene Nacht, der Zustand in dem Dachzimmer beim Schreiben jener Geschichte, durch die die Mutter des Schreibenden später über Nacht – der Nacht der Allgemeinheit – zur Mutter des Autors einer Welt aus Kot und Ekel würde.“ (Kirchhoff Dämmer, S. 435)



Hier geht es um eine Szene, in der mit einer Ausnahme allen Internatsschülern die Haare geschnitten werden. Die Ausnahme, der Schüler namens Laxmann, hat nicht nur beim Haareschneiden eine Sonderstellung.

Zum Verhältnis von Sprache und Sexualität äußert sich der Autor wiederholt in Interviews:

- (18) Ich will eine Sprache finden, die die Kraft und die Widersprüche der Sexualität zum Ausdruck bringt. Eine Sprache, mit der die Unmittelbarkeit der Sexualität nicht verloren geht. Ich will Sprache und Sexualität versöhnen. Es ist ja in der Regel so, dass die Sexualität entweder über die Sprache triumphiert oder die Sprache die Sexualität denunziert. Beides führt nicht weiter, keinen Schritt.“  
(Spiegel-Gespräch 2018, S. 114)
- (19) Ich versuche, Sexualität und Sprache in eine Nähe zueinander zu bringen und nicht in einen Gegensatz. Sie aus einem dummen Gegensatz herauszulösen. Wer sich nur der Sprache bedient, versucht sich mit ihrem elaborierten Code über die Sexualität zu erheben – und in der Unmittelbarkeit der Sexualität glaubt man sich oft der Sprache überlegen. Es ist aber so, dass die Sexualität der Sprache bedarf, um sich über die Fortpflanzung hinaus zu entfalten. Und eine Sprache ohne den Eros ist eine tote Sprache. Das erzählend darzustellen, war mir von Anfang an wichtig.  
(Frankfurter Rundschau-Interview 2018, S. 2)

Für das Credo, dass Sprache und Sexualität aufeinander angewiesen sind, dass Wort und Handeln auch bei der Sexualität komplementär sind, lassen sich zahlreiche Belege finden. Exemplarisch soll hier ein Auszug aus der Szene stehen, wo der junge Internatsschüler im Frankfurter Bahnhofsviertel seine erste sexuelle Erfahrung mit einer Frau, einer Prostituierten, macht:

- (20) Die fremde Hand [...] lenkt es in den Spalt, das Ersehnte, für das es nur Wörter gibt, die ihm nicht weiterhelfen, ihm nicht sagen, was da geschieht oder wie ihm geschieht, sondern nur in ihm lärmern, eine Art wilder Chor sind, in schrillen Tönen rufen, Jetzt tust du es, jetzt!, und dann kommen all die Wörter für dieses Tun, während er sich schon bäumt, Wort und Fleisch wie eins sind, kaum dass sich das Ersehnte um ihn schließt.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 312)

Würde man die erzählte Sexualität auf die Beschreibung der sexuellen Handlung reduzieren, würde weniger als ein Drittel der Textstelle übrig bleiben:

- (20') Die fremde Hand lenkt es in den Spalt ... während er sich schon bäumt ... kaum dass sich das Ersehnte um ihn schließt.

Die Realisierung der Stimmigkeit von Wort und Sexualität braucht also besonders viel erzählerischen Aufwand und stellt somit sicherlich eine wichtige Ursache für den langen erzählerischen Weg dar.

In dem in Kap. 3 zitierten Klappentext ist nicht nur von „großem erzählerischen Atem“ die Rede, sondern auch von „starken Erinnerungsbildern“. Wenn es stimmt, dass die Stimmigkeit von Wort und Welt das übergeordnete Gestaltungsprinzip Kirchhoff'schen Erzählens ist, müsste auch die ‚Stärke‘ der Erinnerungsbilder auf dieses Prinzip zurückzuführen sein. Und entsprechend müsste der erzählerische Aufwand auch in der ‚Stärke‘ der Erinnerungsbilder begründet sein.

Was bei der Zeichnung der erinnerten Figuren – vor allem natürlich der Hauptfiguren (Sohn und Mutter) – auffällt, ist, dass keine der Figuren mit einem Set von ‚festen Eigenschaften‘, mit einer globalen Identität, durch die Erzählung schreitet. Vielmehr bestehen die Figuren aus vielen kleinen Mosaiksteinen, aus *lokalen Identitätszuschreibungen*, die sich im Laufe der Erzählung aggregieren. Dabei geht kein Mosaikstein verloren, die Figur trägt alle aggregierten Stücke – zumindest prinzipiell und somit jederzeit narrativ reaktivierbar – bis an ihr narratives Lebensende mit.

Bei der folgenden Szene nimmt der Sohn kurz nach dem Tode des Freundes der Mutter sie in Frankfurt ins Kino mit. Sie schauen sich eine Billy-Wilder-Komödie an:

- (21) Nach den zwei Kinostunden mit glücklichstem Ende begleitet der Sohn die jetzt nicht mehr abgelenkte, schon beim Heraustreten in die spätabendliche Stadt wieder in Tränen aufgelöste, die seine Mutter ist [...], noch nach Hause.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 420)

Die Struktur ist eng mit gebundener Deixis (s. Beleg (1) in Kap. 3 und Fn. 9) verwandt, nur dass hier der grammatische Kopf (*die*) – zusätzlich zum Attributnebensatz (*die seine Mutter ist*) – zwei Partizipialattribute (*jetzt nicht mehr abgelenkte + schon beim Heraustreten in die spätabendliche Stadt wieder in Tränen aufgelöste*) bindet. Der Kopf hier ist kein Demonstrativum (Objektdeiktikon), sondern ein Artikel:<sup>13</sup>

X<sub>bestimmter Artikel</sub> [Y<sub>Partizipialattribut(e)</sub>] [Z<sub>Attributnebensatz</sub>]

Ähnlich wie beim Beleg (1) (Kap. 3) erfolgt auch hier die Realisierung eines Gegenstandes nicht durch ein Substantiv, sondern durch den Artikel *die* und durch insgesamt drei Sachverhaltsdarstellungen: durch eine Verbindung von zwei Sachverhaltsdarstellungen als Partizipialattribute (*jetzt nicht mehr abgelenkte + schon beim Heraustreten in die spätabendliche Stadt wieder in Tränen aufgelöste*) und

<sup>13</sup> Diese Analyse setzt voraus, dass das Partizip *Aufgelöste* nicht als Kopf der Substantivgruppe, sondern als Kopf der Partizipialgruppe analysiert wird. Insofern stellen sog. substantivierte Adjektive oder Partizipien keine Substantive (sondern eben Adjektive oder Partizipien) dar (s. z. B. GTA 2017, S. 724f.).

durch eine einfache Sachverhaltsdarstellung als Attributnebensatz (*die seine Mutter ist*).<sup>14</sup>

Die Anwendung der *Weglassprobe* macht die Verwandtschaft mit gebundener Deixis sichtbar: Lässt man die Partizipialattribute weg, wird der Kopf objektdeiktisch und die Struktur zur gebundenen Deixis:

(21') Nach den zwei Kinostunden mit glücklichstem Ende begleitet der Sohn *die* [...], *die seine Mutter ist*, noch nach Hause.

Aber zurück zum Beleg: Die lokale Identitätszuschreibung der Mutter (aus der Perspektive des Sohnes) hat lediglich für einen kurzen Augenblick Bestand. Die Kürze ist klar durch temporale Angaben abgesteckt: *jetzt nicht mehr; schon; wieder*.

Optional hätte man den Kinobesuch auch ganz anders – als eine Folge von Ereignissen – erinnern können, z. B.

(21'') Nach den zwei Kinostunden mit glücklichstem Ende treten Mutter und Sohn in die spätabendliche Stadt heraus. Die Mutter ist jetzt nicht mehr abgelenkt und fängt wieder an zu weinen. Der Sohn begleitet sie noch nach Hause.

Der Unterschied ist, dass im Original die Figur der Mutter im Fokus steht. Die Ereignisse haben lediglich die Funktion, ihre lokale Identität herzustellen. ‚Starkes Erinnerungsbild‘ bedeutet also, die lokalen Ereignisse auf die Figur zuzuspitzen, Sachverhalte (im Bühler’schen Sinne) in Gegenstandsaggregate zu verwandeln.

Insofern wird zwar „das innere Leben der Helden“ (s. (13)) tatsächlich nicht beschrieben, aber aus den unzähligen lokalen Identitätszuschreibungen einer Figur ergibt sich ein mit großem erzählerischen Aufwand erarbeiteter „Held“, dessen inneres Leben auch ohne Eigenschaftszuschreibungen – alleine durch die äußerliche Stimmigkeit von Wort und Welt – erzählt wird.

## 5 Bausteine des grammatischen Textprofils des Romans

Da es keine 1:1-Relation zwischen einzelnen grammatischen Techniken und Aspekten des Zweitsinns gibt, muss man sich methodisch entscheiden: Wählt man eine Darstellungsform, in der man versucht, den skizzierten Grundlagen des Kirchhoff’schen Erzählens grammatische Techniken zuzuordnen oder umgekehrt: Man geht vor, indem man die für den Kirchhoff’schen Text typischen grammatischen Techniken vorstellt und diese zu den skizzierten Grundlagen des Kirchhoff’schen Erzählens in Beziehung setzt. Da in den vorigen Kapiteln, wenn auch nur holzschnittartig, die erste Verfahrensweise praktiziert wurde, soll im vorliegenden

<sup>14</sup> Für die Struktur, ebenfalls eine Form von Recycling (Kap. 5), würden der Artikel und ein Partizipialattribut reichen, z. B. *die jetzt nicht mehr abgelenkte*.

Kapitel der zweite Weg versucht werden. Dabei soll auf folgende texttypische grammatische Techniken eingegangen werden:<sup>15</sup>

- 1) Recycling-Techniken,
- 2) oppositive Techniken und
- 3) explikative Techniken.

### 1) Recycling-Techniken

Recycling gehört zu den zentralen Theoriebausteinen der Grammatischen Textanalyse (GTA 2017; Ágel 2019, Kap. 4). Das Grundprinzip dieser Grammatik ist, dass das grammatische System ‚von oben nach unten‘ modelliert wird: Die obere Analyseebene (Makroebene) ist der Text, Texte bestehen aus Textgliedern (wobei ‚Satz‘ auch ein Textglied ist). Die mittlere Analyseebene (Mesoebene) ist der Satz, Sätze bestehen aus Satzgliedern. Die untere Analyseebene (Mikroebene) ist die Wortgruppe, Wortgruppen bestehen aus Wortgruppengliedern. Die Ebenen funktionieren nicht unabhängig voneinander, sondern Strukturen – und somit auch Bedeutungen –, die genuin einer Ebene angehören, können –, von oben nach unten‘ – wieder verwertet, *recycelt*, werden: Textglieder als Satz- oder Wortgruppenglieder bzw. Satzglieder als Wortgruppenglieder.<sup>16</sup>

Recycling ist also eine Relation, die zwei Relata voraussetzt: ein Ausgangsrelatum einer höheren Ebene und ein Zielrelatum einer niedrigeren. Ich erinnere an die Strukturen

$X_{\text{Objektdeiktikon}} [Y_{\text{Attributnebensatz}}]^{rec}$   
 bzw.  
 $X_{\text{bestimmter Artikel}} [Y_{\text{Partizipialattribut}}]^{rec} [Z_{\text{Attributnebensatz}}]^{rec}$

Hier sind die Ausgangsrelata der Attribute jeweils Sätze. Sätze gehören der Makroebene an. Die Zielrelata sind Attribute. Attribute gehören der Mikroebene an. Terminologisch lässt sich hier – je nachdem, ob man das Ausgangs- oder das Zielrelatum betonen will – von recycelten Makrogliedern oder eben von recycelten Mikrogliedern sprechen.

Charakteristisch für „Dämmer und Aufruhr“ ist, dass die lokalen Identitätszuschreibungen der Figuren nicht als genuine Personenbezeichnungen (Gegenstandsdarstellungen im Bühler’schen Sinne), sondern als recycelte Sachverhaltsdarstellungen, die als Periphrasen von Personenbezeichnungen fungieren, realisiert werden. Statt Substantiven wie (*meine*) Mutter werden also Attributnebensätze (wie (*bei der*), *die mit am Tisch gegessen hatte*) oder Partizipialattribute (wie (*die*) *schon beim Heraustreten in die spätabendliche Stadt wieder in Tränen aufgelöste*) verwendet, um eine Figur (episodenbezogen) lokal zu charakterisieren.

<sup>15</sup> Aus Raumgründen verzichtet werden muss auf die grammatischen Techniken, die den sehr texttypischen Wechsel zwischen homo- und heterodiegetischem Erzähler begleiten. Die Untersuchung solcher Textabschnitte würde mitunter seitenweises Zitieren mit kategorial komplexen und teilweise voraussetzungsreichen Analysetabellen und Erläuterungen verlangen.

<sup>16</sup> Im Folgenden werden recycelte Glieder in den Strukturbeschreibungen durch ein hochgestelltes *rec* markiert.

Wie textprägend solche Muster sind, zeigt die Dichte gebunden deiktischer Strukturen in dem folgenden kurzen Textabschnitt:

- (22) Danach steckt sie [= Prostituierte, VÁ] sich den Zigarettenrest wieder an [...], während er, noch zittrig in den Beinen, schon *nicht mehr der ist, der eben erst das Ersehnte getan hat* (sechs, sieben Herzschläge lang höchstens ist er *ganz der gewesen, der es tut* – und Jahrzehnte würde es dauern, bis sich ihm erschließt, wie sehr das Begehren das Sein verbraucht). Er ist jetzt bloß *noch der, an dem das alles hängen bleibt, wenn ihm keine Legende einfällt, keine schöne Geschichte von der eigenen hässlichen*. (Kirchhoff Dämmer, S. 312)

Dies ist der unmittelbare Anschluss an den Beleg (20) (Kap. 4) über die erste sexuelle Erfahrung des jungen Internatsschülers mit einer Prostituierten. Gerade im Hinblick auf die Sexualität scheinen die lokalen Identitätszuschreibungen von unterschiedlicher Dauer, Intensität und Relevanz zu sein: Während die sexuelle Handlung selbst ephemere ist, „sechs, sieben Herzschläge lang höchstens“ identitätskonstituierend, prägt deren ‚Aufarbeitung‘ langfristig und intensiv die Figur.

Natürlich gibt es im Roman auch genuine Personenbezeichnungen als lokale Perspektivierungen der Figuren. Beispielsweise verfügt die junge Hauptfigur über Namen wie *Infant, Unkind, Filmkind, Augenstern, Söhnchen, kleiner Künstler, Logierkind, Exilant, Menscherl, Zuschauerkind* usw. Diese – abgesehen von *Unkind* (s. unten) – ‚klassischen‘ Formen von lokalen Identitätszuschreibungen spielen jedoch in der globalen Erzählstruktur eine untergeordnete Rolle.

Dies ist kein Zufall. Denn qua Recycling perspektivierende lokale Identitätszuschreibungen stellen episodische Verdichtungen von Ereignissen der erzählten Welt dar, sie sind gewissermaßen sprachlich erarbeitete nachgetragene ‚Überschriften‘, Merktettel, von Episoden. Die Relation von Überschrift und deren (vorgängiger) sprachlicher Erarbeitung lässt sich als ein „Figur-Hintergrund-Zeichen“ (Feilke 2004, S. 60) auffassen, bei dem eine sprachliche Figur – im Sinne des pars-pro-toto-Prinzips der Kontextualisierungstheorie (Feilke 2004, S. 51) – für den episodischen Hintergrund steht.<sup>17</sup> Der sich durch Recycling-Techniken konstituierende Zweitsinn ist somit als ein Fall von „pars-pro-toto-Konstitution von Bedeutung (Kontextualisierungsemantik)“ (Feilke 2004, S. 60) anzusehen.

Was folgt aus der fortlaufenden ‚Herstellung‘ von Figur-Hintergrund-Zeichen für die Erzählstruktur?

Für den Erzähler besteht die Möglichkeit, als eine Art narrativer Hänsel zu agieren: Er trägt die Überschriften als narrative Kieselsteine in der Tasche und wirft sie immer wieder auf den Weg, was dem Text ein besonderes *narratives Geflecht* gibt – vorausgesetzt, die Leser picken diese indexikalischen Wegmarker auf und rufen den jeweiligen episodischen Hintergrund ins Gedächtnis.

<sup>17</sup> ‚Figur‘ – im Kontrast zum ‚Hintergrund‘ – ist gestaltpsychologisch zu verstehen und nicht zu verwechseln mit dem narratologischen Begriff der Figur (‚Protagonist‘).

Narrative Relevanz – das Gewicht einer Episode im Gesamtgeflecht des Romans – und narrative Reichweite – Entfernung der Überschrift von der Episode – der Figur-Hintergrund-Zeichen können dabei sehr unterschiedlich sein. Drei Beispieltypen:

1. geringe Relevanz, geringe Reichweite:

- (23) Das Rätsel löst sich *für den Bruder, der noch keiner ist*, erst nach und nach [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 52)
- (24) [...] und das Schwesterchen ist jetzt [...] ständig in der Wohnung mit dem vergitterten Balkon, bisher im Vollbesitz *des Nochnichtbruders* [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 53)

Die (unspektakuläre) Hintergrundepisode ist eben das „Rätsel“ selbst, dass nämlich das bis dato-Einzelkind zwar weiß, dass es ein Schwesterchen bekommen hat, aber nicht weiß, wo dieses sich befindet. Zu dieser Episode gibt es gleich zwei Überschriften: *den Bruder, der noch keiner ist* bzw. *des Nochnichtbruders*.

Beide Strukturen sind Substantivgruppen und beide enthalten eine recycelte Sachverhaltsdarstellung:

$$X_{\text{bestimmter Artikel}} [Y_{\text{Substantiv}}] [[Z_{\text{Attributnebensatz}}]_{\text{rec}}]$$

$$X_{\text{bestimmter Artikel}} [Y_{\text{Substantivkompositum}}]_{\text{rec}}$$

Während Attributnebensätze per definitionem immer recycelt sind, weshalb die rec-Markierung hier tautologisch ist, ist *Nochnichtbruder* kein genuines Kompositum wie z. B. *Filmkind*.<sup>18</sup> Vielmehr ist es ein Zielrelatum, als dessen Ausgangsrelatum eine interne Prädikation fungiert.<sup>19</sup>

2. geringe Relevanz, mittlere Reichweite:

- (25) [...] dann aber sagt die Gestalt in dem Bett, das noch dem Leben Zugewandte in ihr, mit ferner Stimme meinen Namen, verbunden mit einem Satz, wie ihn sonst nur der Traum diktiert: *dass ich immer die Klotür auflassen würde*.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 413)
- (26) [...] ich [= Mutter, VÁ] will allein sein heute Nacht, sei mir nicht böse.

<sup>18</sup> Dabei sind beide Wörter komprimierte Ausdrücke (von Polenz 2008, S. 26f.). Komprimiertheit stellt also kein Unterscheidungsmerkmal dar.

<sup>19</sup> Behr und Quintin (1996, S. 68) nennen als Formel der internen Prädikation „X ‚ist‘ Y“, wobei X der „Referenz Ausdruck“ und Y der „Prädikatsausdruck“ ist. Das Kompositum *Nochnichtbruder* stellt einen als Substantivkompositum recycelten Prädikatsausdruck dar.

Wie kam sie auf böse? Böse war der Tod in einem Durchgangszimmer, während *der, der immer die Klotür aufließ*, im Flur vor dem Zimmer rauchte.

(Kirchhoff Dämmer, S. 414)

Die Gestalt im Bett ist Kurt, der sterbende „Lebensfreund“ (ebd.) der Mutter. Seine Perspektivierung des Sohnes im Sterbebett (*dass ich immer die Klotür auflassen würde*) wird auf der nächsten Seite des Romans als gebunden deiktische Überschrift aufgegriffen:

X<sub>Objektdeiktikon</sub> [Y<sub>Attributnebensatz</sub>]<sup>rec</sup>

Das Besondere an diesem Figur-Hintergrund-Zeichen ist, dass die Hintergrundepisode selbst eine kurze lokale Perspektivierung des Sohnes darstellt. M. a. W., der *dass*-Nebensatz auf S. 413 ist nicht nur die Hintergrundepisode zu der Überschrift auf S. 414, sondern selbst eine Überschrift ohne vorherige explizite Nennung einer weiteren Hintergrundepisode.

3. große Relevanz, große Reichweite:

Eine der Schlüsselszenen des Romans ist die Erkundung der mütterlichen Vagina durch den vierjährigen Sohn mit einem Stift. Die Beschreibung der Episode umfasst fast anderthalb Seiten (Kirchhoff Dämmer, S. 18f.). Dabei scheint die Mutter, die theoretisch ihren Mittagsschlaf macht, eher im Halbschlaf zu liegen, denn es fallen

(27) unvergessene Worte: Aber nicht mit der spitzen Seite, mit der guten [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 19)

Die Überschrift zu dieser Hintergrundepisode taucht erst 18 Seiten später auf:

(28) Und endlich hört *der Vierjährige mit geheimen Rechten auf den Körper der Mutter* aus ihrem Mund etwas Genaueres über sein künftiges Geschwisterchen [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 37)

Zusammenbildungen wie *vierjährig* werden in der Wortbildung als ein „Spezialfall der Derivation“ (Duden 2016, S. 678) angesehen. GTA-theoretisch handelt es sich hier um Recycling mit einem prädikativen Ausgangsrelatum (*X ist vier Jahre (alt) > vierjährig*).

Das Attribut (*mit geheimen Rechten auf den Körper der Mutter*) zur Zusammenbildung (*Vierjährige*) ist komitativ, drückt also ‚Begleitung‘ aus. Ein typische(re)s

Beispiel für ein Komitativattribut wäre z. B. (*Den Mann*) mit dem Hund (*kenne ich doch*).<sup>20</sup>

Die Struktur der obigen Überschrift sieht demnach wie folgt aus:<sup>21</sup>

X<sub>bestimmter Artikel</sub> [Y<sub>Adjektivattribut</sub>]<sup>rec</sup> [Z<sub>Komitativattribut</sub>]<sup>rec</sup>

Soweit die Recycling-Belege im Kontext von narrativer Relevanz und Reichweite.

Eine im Roman sehr weit verbreitete Recycling-Technik sind mehr oder weniger komplexe Konversionen als Zielrelata:<sup>22</sup>

- (22) Danach steckt sie [= Prostituierte, VÁ] sich den Zigarettenrest wieder an [...], während er, noch zittrig in den Beinen, schon nicht mehr der ist, der eben erst das Ersehnte getan hat (sechs, sieben Herzschläge lang höchstens ist er ganz der gewesen, der es tut – und Jahrzehnte würde es dauern, bis sich ihm erschließt, wie sehr *das Begehren* das Sein verbraucht).<sup>23</sup> Er ist jetzt bloß noch der, an dem das alles hängen bleibt, wenn ihm keine Legende einfällt, keine schöne Geschichte von der eigenen hässlichen.
- (29) Schnitte ins eigene Fleisch – dazu gehörte auch [...] *jenes Sichverlieben bis auf die Knochen am Ufer des Wörthersees* [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 345)
- (30) Alles Weitere geschieht von selbst, wie nach einem alten, lange vor ihr und mir schon gültigen Plan, *das Zueinanderkommen der Lippen und ihr Öffnen der schützenden Zähne* – für einen Kuss, der [...] damals [...] die einfache gültige Antwort auf *alles Wirre und Ungeklärte* in mir war (später mehrfach in Büchern erzählt, ohne den Kern dieser fünf oder zehn Minuten unter der Eisenbahnbrücke zu treffen, wie ihn nur ein Gedicht treffen könnte, durch eben andere, leise Worte dafür, dass mit diesem Kuss *alles Verwahrlostsein* vorübergehend außer Kraft gesetzt war).  
(Kirchhoff Dämmer, S. 348)

Die Motivation für diese Konversionen scheint zu sein, dass sich ohne sie keine Stimmigkeit von Wort und Welt herstellen lässt. Denn satzsemantisch geht es hier um „Einbettungen von Aussagen in Bezugsstellen anderer Aussagen“ (von Polenz

<sup>20</sup> Näheres zur Komitativität in Fn. 31. Das Komitativattribut (als grammatischer Wert) ist übrigens auch recycelt, das Ausgangsrelatum ist ein Komitativadverbial (zur Herleitung s. vor allem GTA 2017, S. 751–755).

<sup>21</sup> Die Struktur enthält kein Substantiv. Wie in Fn. 13 erwähnt, stellen sog. substantivierte Adjektive oder Partizipien keine Substantive (sondern eben Adjektive oder Partizipien) dar.

<sup>22</sup> Die Episode, zu der die Belege (29) und (30) gehören, wurden vom Erzähler selbst mit der Überschrift „die junge Schöne aus Wien“ (Kirchhoff Dämmer, S. 348) versehen.

<sup>23</sup> Das Substantiv *Sein*, historisch gesehen auch eine Konversion, ist mittlerweile lexikalisiert, also kein Recycling.



2008, S. 232), d. h., die x-Stelle (die jeweilige Konversion) ist selbst eine Sachverhaltsdarstellung:<sup>24</sup>

x verbraucht das Sein  
 dazu gehört x  
 x geschieht  
 der Kuss ist die Antwort auf x  
 x ist außer Kraft gesetzt

Vergleichen wir etwa die Subjekte der folgenden Sätze:

(22a) *Das Auto* verbraucht viel Sprit.

(22b) *Das Begehren* verbraucht das Sein.

Das Subjekt des (b)-Satzes ist das Prädikat eines potenziellen Ausgangsrelatums: *a begehrt b*. Recycling macht hier einerseits möglich, zwei Sachverhaltsdarstellungen in einem Satz zu integrieren, andererseits auch, die Valenzen („Bezugsstellen“) des Ausgangsrelatums (= a, b) unrealisiert zu lassen, was den Fokus auf das verbale Geschehen legt. Mögliche alternative Formulierungen hätten zu Unstimmigkeiten von Wort und Welt geführt:

(22') *Das Begehren der jungen Schönen aus Wien durch mich* verbraucht das Sein.

(22'') *Ich habe die junge Schöne aus Wien begehrt*. Dies / so etwas verbraucht das Sein.

Abschließend zwei vergleichbare Belege mit einem genuinen und einem (als Attribut) recycelten Präpositional<sub>gegen+AKK</sub>-objekt:<sup>25</sup>

(31) Sie [= die Mutter, VÁ] war zu der Zeit schon verlassen oder wusste, dass sie verlassen wird, ihr Eheglück gescheitert war, sie tippte gegen *das Scheitern* an [...].

(Kirchhoff Dämmer, S. 174)

(32) Ich hörte Carmina Burana [...], das Oratorium, das sich der indianische Kantor für den Beginn des neuen Jahrzehnts vorgenommen hatte, mein erstes Wiederhören seit damals, um das Gedächtnis anzureizen, und *das Laufen* war wie *ein Anlaufen gegen die Musik* [...].

(Kirchhoff Dämmer, S. 188)

<sup>24</sup> Im Gegensatz zu den bisherigen grammatischen Strukturdarstellungen werden hier x und y klein geschrieben, weil es hier um satzsemantische Bezugsstellen geht.

<sup>25</sup> Präpositionalobjekte sind nicht bedeutungsleer, sondern bedeutungstragend (Höllein 2019). „Das PO<sub>gegen+Akk</sub> trägt dabei die semantische Rolle OPPONENTUM, deren Bedeutung als ‚Gegengröße/Antipode‘ paraphrasiert werden kann“ (Höllein 2019, S. 211).

In beiden Fällen kämpft jemand – die Mutter bzw. „der alte Sohn“ (Kirchhoff Dämmer, S. 57) in Alassio – gegen etwas an.<sup>26</sup>

Die satzsemantische Grobstruktur mit den eingebetteten Bezugsstellen sieht wie folgt aus (beim zweiten Beleg ist auch das Subjekt eingebettet und konvertiert):

sie tippte gegen x an  
x war wie y gegen die Musik

Im ersten Fall liegt ein Präpositionalobjekt (*gegen das Scheitern*) vor. Recycelt (konvertiert) ist hier der Kern des Präpositionalobjekts (*das Scheitern*).

Im zweiten Fall liegt ein Prädikativ (*ein Anlaufen gegen die Musik*) vor. Die Struktur lässt sich auf ein Ausgangsrelatum mit einem Prädikat und einem Präpositionalobjekt zurückführen:

x läuft gegen die Musik an

Recycelt sind in (32) folglich sowohl der Kern des Prädikativs (*ein Anlaufen*) als auch das Attribut (*gegen die Musik*). Ein als Attribut recyceltes Präpositionalobjekt ist ein Präpositional(objekt)attribut (GTA 2017, S. 752–754 und 770).

Auch hier gilt: Mögliche alternative Formulierungen hätten zu Unstimmigkeiten von Wort und Welt geführt, z. B.

(31') *Ihr Eheglück war gescheitert*, wogegen sie antippte.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 174)

(32'') Ich war laufen und hörte dabei Musik, die ich zuletzt im Internat gehört habe und die mich an den Kantor erinnert hat. *Ich lief gegen diese Musik an.*

## 2) *Oppositive Techniken*

Oppositivität im weiteren Sinne umfasst eine ganze Reihe von rhetorischen, semantischen und grammatischen Konzepten wie z. B. Antithese, Paradoxon, Oxymoron, Negation, Komplementarität, Antonymie, Konversität, Adversativität, Alternativität, Konzessivität oder Negativkomitativität.

Im Roman sind alle diese Konzepte nachweisbar. Grammatisch textprofilprägend sind jedoch nur zwei Gruppen von Techniken: 2a) explizit negierende Techniken und 2b) direktionale Oppositionen.

### 2a) *Explizit negierende Techniken*

Unter explizit negierenden Techniken sollen Oppositionsbildungen mit ‚klassischen‘ negierenden Morphemen wie *nicht*, *nichts*, *kein*, *keineswegs*, *un-*, *-los*, aber auch mit negativkomitativem *ohne* und konzessivem *obwohl* verstanden werden.

<sup>26</sup> Erzählraum wie erzählter Raum von (32) sind das Hotel Beau Séjour samt Strand in Alassio, wo die Eltern vermutlich ihren letzten gemeinsamen Urlaub verbracht haben und wo sich auch der alte Sohn-Schriftsteller aufhält. „Ereignisregionen, in denen Erzählakte stattfinden“ nennt Dennerlein (2009, S. 127) „Erzählräume“ und grenzt diese so von erzählten Räumen ab.

Eine im Roman verbreitete explizit negierende Technik (Kern-Attribut-Paradoxon) wurde am Beispiel der Belege (1) und (23) bereits in Kap. 3 bzw. im vorliegenden Kapitel analysiert:

- (1) Vieles von dieser Kaffeestunde mit dem Kantor an einem *Familientisch*, *der keiner war* [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 222)
- (23) Das Rätsel löst sich *für den Bruder, der noch keiner ist*, erst nach und nach [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 52)

Dasselbe gilt für das recycelte Substantivkompositum in

- (24) [...] und das Schwesterchen ist jetzt [...] ständig in der Wohnung mit dem vergitterten Balkon, bisher im Vollbesitz *des Nochnichtbruders* [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 53)

Explizit negierend sind auch Präfixderivate mit *un-* wie z. B. *Unkind* (Kirchhoff Dämmer, S. 24 und 34) oder *Untoter* (Kirchhoff Dämmer, S. 44). Während in diesen Fällen Komplementarität – Negiertes und Nichtnegiertes – in einem Wort versprachlicht ist, wird sie in anderen Fällen als lexikalische Gegenüberstellung realisiert. Dabei werden nicht nur Präfixderivate mit *un-*, sondern auch Suffixderivate mit *-los* eingesetzt:

- (33) [...] alles so schrecklich Schöne, das unter keinem guten *Stern* stand, letztlich noch unter dem *Unstern*, dem Desastrum, das die elterliche Welt keine zehn Jahre zuvor heimgesucht hatte [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 24)
- (34) Sie war eine begabte *Trösterin* und selbst zuletzt *untröstlich*.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 100)
- (35) [...] von *treuen* Pferden und *treulosen* Reitern [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 44)
- (36) Das Schwinden des anderen, für ein Kind sonst die *schmerzliche* Vereinigung, war für mich völlig *schmerzlos* geschehen [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 48)

Explizit negierende Techniken stehen immer im Dienste der Stimmigkeit von Wort und Welt. Auf jeder Seite des Romans geht es letztlich darum, die Komplexität der Welt der Figuren und Ereignisse nicht zu reduzieren, sondern, auch wenn es mitunter ‚nur‘ kurze Worte sind, aus diversen Perspektiven und in ihrer Widersprüchlichkeit zu versprachlichen. Ein *Unkind* ist – vom Alter her – zwar ein Kind, es ist aber auch *der Vierjährige mit geheimen Rechten auf den Körper der Mutter* und so gesehen keines mehr. So wie der *Familientisch* – nominell – zwar einer ist, aber faktisch keiner mehr. Die Komplexität der Beschreibungen ergibt sich also auch daraus, dass die Widersprüche *nicht auf derselben begriffslogischen Ebene* liegen.

Beispielsweise ist es nicht die Vereinsamung, die zugleich schmerzlich und schmerzlos ist. Narrativ wird also logisch Unvergleichbares verglichen, und für narrative Vergleiche gibt es eben kein logisches Tertium comparationis.

Dasselbe gilt übrigens auch für die folgende Stelle – es geht um das Tagebuch der Mutter –, nur dass hier keine explizite Negation (und keine besondere grammatische Technik) vorliegt, sondern rein lexikalische Antonymie:

- (37) Die meisten Buchstaben darin sind *lose* und geben doch das *feste* Bestreben wieder, all die Schriftzeichen noch einmal, mit blauer Tinte auf weißem Papier, sinnvoll anzuordnen.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 185f.)

Eine Art Erhöhung des Prinzips, Widersprüche auf unterschiedliche begriffslogische Ebenen zu beziehen, ist, einen expliziten Gegensatz zwischen Objektbeschreibung und Metakommentar zu etablieren:

- (38) [...] wie sie [= alte Mutter, VÁ] überhaupt ein Gesicht hatte, das auffiel, weil *nichts darin störte, nicht einmal, dass nichts darin störte*.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 51)

Besonders raffiniert ist diese Begriffsdislokation, weil der identische Wortlaut des *weil*- und des *dass*-Nebensatzes (*nichts darin störte*) begriffliche Harmonie vor-täuscht. Dabei besteht die Begriffsdislokation gerade darin, dass der Inhalt des *dass*-Nebensatzes sich nur auf *nichts* bezieht und auf diese Weise der Metakommentar als ein potenzielles Merkmal des ‚Störobjekts‘ konzipiert wird.

Explizite Negationspaare werden normalerweise in der Reihenfolge Affirmatives-Negiertes (wie z. B. *treu* und *treulos*) realisiert. In dem folgenden Gespräch zwischen Sohn und Mutter versucht der Sohn, vergeblich, der Mutter klarzumachen, was ihm bzw. mit ihm in den Internatsjahren eigentlich passiert ist:

- (39) Aber der Kavaliersonn, der seine Mutter in dem sonnenbeschienenen und dabei noch winterlich weißen Hof umherführte [...] sagte nur, wie sehr er in den ersten Internatsjahren in eine ihm unbegreifliche Aufgabe verwickelt war, eigentlich nicht lösbar, ohne sich zu entblößen wie die mit den nackten Schultern – ein Vergleich, den sie widerlich fand, der sie fast aufstampfen ließ. Und sei ich denn nicht aus all dem gut herausgekommen, sagte sie [...].<sup>27</sup>  
Also traten wir den Rückweg an, und das kurze Gespräch über das, aus dem der Sohn *keineswegs gut* herausgekommen war, *bloß* herausgekommen, hatte ein Ende.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 166)

<sup>27</sup> Die Stelle „mit den nackten Schultern“ bezieht sich darauf, dass sie beim Spaziergang „ein paar Bewohnerinnen mit entblößten Schultern“ (Kirchhoff Dämmer, S. 165) gesehen haben.

Die explizit negierende Technik, die *Negationsentzug mit Adverbialvertretung* genannt werden soll, basiert einerseits auf der Reihenfolge Negiertes-Affirmatives. Andererseits wird das negierte Adverbial des ersten Konjunks der Koordination (*keineswegs gut*) nicht durch ein anderes Adverbial *ersetzt*, sondern der Adverbialwert durch eine exklusive Fokuspartikel (*bloß*) *vertreten*.

Was aber ist der Unterschied zwischen (grammatischem) Ersatz und (grammatischer) Vertretung?<sup>28</sup>

Bei Ersatz haben die koordinierten Elemente derselben Distributionsklasse denselben grammatischen Wert. M. a. W., die koordinierten Elemente werden in ihrer normalen, erwartbaren, eben unmarkierten, Distribution realisiert. Betrachten wir hierzu die folgende Variante des Originalbelegs:

(39') ... der Sohn *keineswegs gut*, sondern *ziemlich schlecht* herausgekommen war

Zur Verdeutlichung der Distributionsverhältnisse zwischen erstem Konjunkt (*der Sohn keineswegs gut*) und zweitem Konjunkt (*ziemlich schlecht herausgekommen war*) eignet sich die Partiturschreibweise (GTA 2017, S. 132–134):

der Sohn	[keineswegs gut]		
sondern	[ziemlich schlecht]	herausgekommen	war

Das Modaladverbial *ziemlich schlecht* ersetzt hier das Modaladverbial *keineswegs gut*, beide haben erwartungsgemäß denselben grammatischen Wert.<sup>29</sup>

Bei Vertretung haben die koordinierten Elemente in ihrer unmarkierten Distribution nicht denselben grammatischen Wert, normalerweise gehören sie also nicht derselben Distributionsklasse an: Während ‚Modaladverbial‘ ein unmarkierter grammatischer Wert für ein negiertes Adjektiv wie *keineswegs gut* ist, stellen Fokuspartikeln wie *bloß* normalerweise Kohäsionsglieder dar (GTA 2017, S. 192ff.).<sup>30</sup>

Das Besondere an dem Originalbeleg ist, dass hier eine *Ad-hoc-Distributionsklasse* mit den Elementen *keineswegs gut* und *bloß* geschaffen wurde. Zur Verdeutlichung der (markierten) Distributionsverhältnisse zwischen erstem (*der Sohn keineswegs gut herausgekommen war*) und zweitem Konjunkt (*bloß herausgekommen*) soll erneut die Partiturschreibweise verwendet werden:

der Sohn	[keineswegs gut]	[herausgekommen]	war
	[bloß]	[herausgekommen]	

<sup>28</sup> Zur Vertretung in der Grammatik s. GTA 2017, S. 767f.

<sup>29</sup> Das Nebensatzsubjekt *der Sohn* und das Nebensatzprädikat *herausgekommen war*, die nur in einem der Konjunkte realisiert wurden, sind in dem jeweils anderen Konjunkt gültig. Die Partiturschreibweise macht deutlich, dass Koordinationen nicht elliptisch sind, sondern dass es die Linearität der Schrift ist, die die Grammatiker dazu verleitet, von Koordinationsellipsen zu reden.

<sup>30</sup> Demnach steht hier ein Satzglied (Modaladverbial) einem Textglied (Kohäsionsglied) gegenüber.

Die Modaladverbialvertretung durch die exklusive Fokuspartikel *bloß* bewirkt, dass im zweiten Konjunkt kein genuines Modaladverbial realisiert werden muss. Dadurch entsteht eine (markierte) Opposition zwischen einem explizit bewerteten und einem überhaupt nicht bewerteten Sachverhalt. Der Entzug jedweder Bewertung, das Zurückgeworfensein auf eine ‚nackt gewordene‘ Tatsache, bewirkt genau jene Stimmigkeit zwischen Wort und Welt, die hier offensichtlich zum Ausdruck gebracht werden sollte.

Explizite Negation lässt sich nicht nur durch Negationswörter und -morpheme ausdrücken, sondern auch *negativkomitativ* (durch *ohne*) und *konzessiv* (durch z. B. *obwohl*):<sup>31</sup>

- (40) [...] nur die Anwesenheit ihrer Tochter könnte sie völlig ablenken von sich selbst, sie an ein friedliches Einschlafen glauben lassen, während vom Sohn, der nichts so lässt, wie es ist [...], keine Hoffnung auf *einen Tod ohne das Sterben* ausgeht.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 438)
- (41) [...] er [= junger Sohn, VÁ] wartet auf eine Pause, auf die Lücke, in der er sich der Mutter nähern kann, um sie anzufassen, *ihr Wegsein, obwohl sie ja dort sitzt*, aufzuheben.<sup>32</sup>  
(Kirchhoff Dämmer, S. 97)

Logisch gesehen stellt der Tod den Endpunkt des Sterbens dar, der Tod impliziert also das Sterben. Narrativ wird dieses Implikationsverhältnis auf die gegensätzlichen ‚Wirkungen‘ von Tochter und Sohn auf die sterbende Mutter projiziert, indem es asymmetrisch interpretiert wird: Die Tochter schafft das ‚Wunder‘, die obligatorische ‚Begleitung‘ des Todes, das Sterben, außer Kraft zu setzen, der Sohn hingegen nicht.

Auch für den Beleg mit Konzessivität gilt, dass die Widersprüche nicht auf derselben begriffslogischen Ebene liegen: Die schreibende, als Schriftstellerin tätige, Mutter, ist physisch zwar anwesend, psychisch und intellektuell jedoch nicht.

In dem nachfolgenden Beleg wird Negativkomitativität mit Konversität kombiniert:

- (42) [...] am dritten Abend kommt schon die Gegenleistung, als der Sohn schläft und das fertige Bild über dem Sofa hängt, eine Umarmung als Kampf gegen das schlechte Gewissen, weil ihr Mann, sein Foto auf dem Nachttisch umgedreht, erst seit einem Jahr tot ist – *ein Kampf, den sie*

<sup>31</sup> Komitativität (‚Begleitung‘) gehört nach Coseriu (1987, S. 137f.) zur Kopräsenz. In einem Satz etwa wie *Peter geht mit x spazieren* gilt: „x nimmt an dem (vom Verbum) bezeichneten Geschehen teil“, „x ist kopräsent“ (Coseriu 1987, S. 138). Negierte Kopräsenz ist Koabsenz. Entsprechend liegt in dem Satz *Peter geht ohne x spazieren* ein Negativkomitativ(adverbial) (= *ohne x*) vor (GTA 2017, S. 573). Ein als Attribut recyceltes Negativkomitativ(adverbial) wie *ohne das Sterben* ist ein Negativkomitativattribut.

<sup>32</sup> Im Buch gibt es an der Stelle einen ‚Wortdreher‘: (*obwohl sie ja*) *sitzt dort*. Für die Klärung danke ich Ulrike und Bodo Kirchhoff.

*verlor, ohne dass ich ihn gewonnen hätte. Wir sahen uns einige Male, und es blieb ein Kämpfen, das in dem Wollen und Nicht-Wollen von ihrer Seite auch etwas schmerzlich Glaubhaftes, ja schon verzweifelt Reines hatte [...].*

(Kirchhoff Dämmer, S. 370)

Die Hauptfigur (und Ich-Erzähler) ist Soldat und malt den Sohn, den kleinen Oliver, einer jungen Witwe eines abgestürzten Piloten. Die „Gegenleistung“ der Witwe wird, wiederum logisch gesehen, durch Konversität ( $\Leftrightarrow$ ) mit Negation ( $\neg$ ) versprachlicht:

$[x \text{ verliert den Kampf}] \Leftrightarrow [\neg [y \text{ gewinnt den Kampf}]]$

Von Konversität spricht man, wenn sich eine Relation  $xy$  sowohl von  $x$  wie auch von  $y$  aus perspektivieren lässt, z. B.

$[x \text{ ist die Frau von } y] \Leftrightarrow [y \text{ ist der Mann von } x]$

Doch in der Romanepisode geht es um eine wesentlich komplexere und kompliziertere Relation mit drei Beteiligten (Soldat, Witwe, toter Pilot) und zwei weiteren, untergeordneten, Relationen (*Kampf gegen z* bzw. *Kampf gegen ?*):

$[x \text{ verliert den Kampf gegen } z] \Leftrightarrow [\neg [y \text{ gewinnt den Kampf gegen ?}]]$

Die untergeordneten Relationen sind asymmetrisch: Während relativ klar ist, wogegen die Witwe den Kampf verloren hat, hat man, was die ?-Stelle anbelangt, viel Interpretationsspielraum. Aber wie man auch die ?-Stelle interpretieren mag, deren Besetzung wird mit der der z-Stelle nicht zusammenfallen. Durch die asymmetrischen untergeordneten Relationen wird die konverse Perspektivierung disloziert, auch hier gerät also das logische Konzept narrativ aus den Fugen.<sup>33</sup>

## 2b) Direktionale Oppositionen

„Direktionale Gegenteile beziehen sich auf entgegengesetzte Richtungen auf einer Achse“ (Löbner 2003, S. 126). Es geht hier also um deiktische Oppositionen wie *vorne-hinten*, *oben-unten*, *vor-nach* usw.

Grammatikalisiert verwendet werden die deiktischen Relata im Roman, um einen Gegenstand oder einen Sachverhalt ‚in die deiktische Zange zu nehmen‘. Zwei Beispiele:

(a) Die Hauptfigur berichtet von einem Telefonat mit der Mutter kurz vor ihrem Tod:

<sup>33</sup> Hinzu kommt, dass der Beleg auch noch eine Stelle mit expliziter Negation und Recycling (*Wollen und Nicht-Wollen*) enthält. Die durch diese Techniken ausgedrückte prozessuale Komplementarität fügt dem *Kampf gegen z* eine zeitliche Dimension hinzu, was das logische Konzept weiter destabilisiert.

- (43) Und eines Nachmittags war da nur noch ein Wimmern, als sie es geschafft hatte, den Anruf anzunehmen, *jenseits aller Theatralik und diesseits aller Angst* [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 437)

Hier wird der Gemütszustand der Mutter (= x) auf einer imaginären lokal-temporalen Achse der ‚seelischen Stationen des Sterbens‘ qua *diesseits-jenseits* lokalisiert (☞ und ☜ = Deixis):<sup>34</sup>

aller Angst diesseits☞ x ☜jenseits aller Theatralik

- (b) Hier geht es um Erinnerungsbilder zu den Proben zu Carmina Burana im Internat:

- (44) [...] und all das, was noch im alten Jahr im Zimmer des Kantors passiert ist, in dem Jungen, der ganz nah am Flügel stand, in bevorzugter Position, etwas so Traumhaftes wie Alptraumhaftes annimmt, *seine Sehnsucht danach auch ein Erschrecken davor ist* und in dem Schrecken wieder ein Sehnen liegt.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 191)

Das Beispiel ist deutlich komplexer als (a):

Die direktionale Opposition ist eingebettet in eine Dreierkombination von Relationen: Ihr geht eine komplementäre Opposition (*Traumhaftes wie Alptraumhaftes*) voraus, ihr folgt ein Oxymoron (*in dem Schrecken wieder ein Sehnen*).<sup>35</sup>

Bei allen drei Oppositionen geht es darum, die sich widersprechenden Relata als natürliche Bestandteile von Gegenstands- und Sachverhaltsdarstellungen zu konzipieren. M. a. W., die Gegenteile werden zu Einheiten aufsummiert:

x = Traumhaftes + Alptraumhaftes  
x = Sehnsucht danach + Erschrecken davor  
x = Schrecken + Sehnen

Dabei werden die zweite und die dritte Relation als eine Art prädikatives Perpetuum mobile konstruiert (s. Abb. 1):<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Theatralik* meint hier vor allem ‚Gespreiztheit‘, ‚Affektiertheit‘. Die Wortwahl dürfte jedoch auch damit zusammenhängen, dass die Mutter in ihren jungen Jahren auch Schauspielerin war.

<sup>35</sup> Diese oppositive rhetorische Figur kommt im Roman immer wieder vor, z. B. *alles so schrecklich Schöne* (Kirchhoff Dämmer, S. 24), *das Leichte im Schweren darin* (Kirchhoff Dämmer, S. 334).

<sup>36</sup> Für die Visualisierung danke ich Hannah Peinemann.



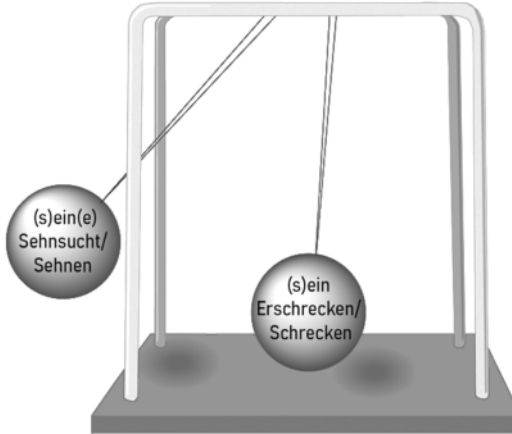


Abb. 1: Perpetuum mobile

Die Stimmigkeit von Wort und Sexualität lässt sich also nur durch eine Endloschleife von grammatisch vereinten Widersprüchen herstellen.

Kommen wir nun auf die grammatische Struktur der direktionalen Opposition in der Mitte der Dreierkombination zu sprechen:

Die Struktur mit (grammatikalisierten) direktionalen Oppositionen enthält zwei (substantivvalente) recycelte Präpositional(objekt)attribute:

*seine Sehnsucht [danach<sub>Präpositionalattribut</sub>]<sup>rec</sup> ist ein Erschrecken [davor<sub>Präpositionalattribut</sub>]<sup>rec</sup>*

Die zugrunde liegenden genuinen Satzstrukturen enthalten (verbvalente) Präpositionalobjekte:

*er sehnt sich [danach<sub>Präpositionalobjekt</sub>] + er erschrickt [davor<sub>Präpositionalobjekt</sub>]*

Wie erwähnt, sind Präpositionalobjekte nicht bedeutungsleer, sondern bedeutungstragend (Höllein 2019). „Das PO<sub>nach+Dat</sub> trägt [...] die semantische Rolle QUAESITUM, deren Bedeutung als ‚das Gesuchte‘ paraphrasiert werden kann“ (Höllein 2019, S. 233). „Das PO<sub>vor+Dat</sub> trägt [...] die semantische Rolle MALUS, deren Bedeutung als ‚negativ attribuierte Entität‘ paraphrasiert werden kann“ (Höllein 2019, S. 276).

Entworfen wird also eine grammatikalisierte direktionale Achse mit den oppositiven Relata QUAESITUM und MALUS, einem Komplex von Gegenständen und Sachverhalten zwischen einer gesuchten und einer negativ attribuierten Entität:<sup>37</sup>

Erschrecken davor<sup>☞</sup> x ☞danach Sehnsucht

<sup>37</sup> Die deiktische Qualität ergibt sich aus dem deiktischen Adverb *da-*.



- (45) [...] und der *glückstrunkene Sohn, trunken in dem seltenen Gefühl, einen Vater zu haben und über ihn gebieten zu können*, möchte die Geschichte von dem fehlenden Bein hören.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 94)

Auch hier eignet sich die Partiturschreibweise, allerdings muss die Wortstellung im zweiten Konjunkt umgestellt werden, damit Explicandum (*glück*) und Explicans (*in dem seltenen Gefühl, einen Vater zu haben und über ihn gebieten zu können*) in der Darstellung untereinander stehen:

der	[glück]-s- [in dem seltenen Gefühl...]	[trunken]-e [trunken]	Sohn
-----	---	--------------------------	------

Ein typischer Ort der paradigmatischen Explikation im Roman ist das *Vorfeld*, das Stellungsfeld vor dem finiten Verb. Dabei ist die typische Vorfeldbesetzung in „Dämmer und Aufruhr“ zwar lang und komplex, aber unauffällig und regulär. M. a. W., der lange und komplexe erzählerische Weg durchs Vorfeld ist grammatisch unmarkiert.<sup>41</sup>

Länge und Komplexität sind unabhängig davon, ob das Vorfeld von einem einen situativen Rahmen setzenden Adverbial oder vom Subjekt besetzt wird:

- (46) vor-[Bei einem der Besuche, als sie noch ins Freie ging, wir beide, Mutter und Sohn, im großen Innenhof der Wohnanlage einen Spaziergang in der ersten Frühjahrssonne machten, Mitte achtzig war sie da, auf ihren Stock gestützt und fest bei mir eingehängt,]<sub>feld</sub> blieb sie plötzlich stehen [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 165)
- (46') Bei einem der Besuche, *und zwar*, als sie noch ins Freie ging [...]
- (47) vor-[Ohne ihre Tochter, ohne die tägliche fernmündliche Nähe, das ständige Zureden und Zerstreuen von Ängsten am Telefon, die Stunde jenseits aller Vernunft,]<sub>feld</sub> hätte sie in ihren letzten Jahren wohl den Verstand verloren [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 99f.)
- (47') Ohne ihre Tochter, *das heißt*, ohne die tägliche fernmündliche Nähe, das ständige Zureden und Zerstreuen von Ängsten am Telefon, die Stunde jenseits aller Vernunft

<sup>41</sup> Bei unmarkierten Vorfeldbesetzungen steht ein Satzglied im Vorfeld, was in „Dämmer und Aufruhr“ durchgehend der Fall ist. Zu markierten Vorfeldbesetzungen s. Ágel und Sievers 2020 und dort weitere Literatur.

- (48) vor-[Mrs. Bennett, die amerikanische Dame, die in diesen Spätsommertagen ohne Balkon und Meerblick auskommen muss, weil sie sich nicht rechtzeitig um das Zimmer bemüht hat, das bereits meinen Eltern als das schönste im Hotel Beau Sejour erschienen war, Mrs. Kathryn Bennett aus Fort Myers, Florida, wie ich inzwischen weiß,]<sub>feld</sub> hat das traumhafte alte Reiseplakat von Portofino gekauft.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 116)
- (48') Mrs. Bennett, *nämlich* die amerikanische Dame, die in diesen Spätsommertagen ohne Balkon und Meerblick auskommen muss [...]

Im Gegensatz zur paradigmatischen Explikation bilden bei der *syntagmatischen Explikation* Explicandum und Explicans keine Elemente derselben Distributionsklasse. Beim folgenden Beleg liegt eine (zeugmatische) Reformulierung in einem neuen Satz vor (Test durch *m. a. W.*):

- (49) Meine Mutter war zeitlebens eine Leserin, sie hatte immer Bücher um sich, *nur konnte sie an allem, was ihrer Idee von Schönheit zuwiderlief, vorbeilesen. Sie nahm es auf, aber nicht wahr.*  
(Kirchhoff Dämmer, S. 237)
- (49') ...nur konnte sie an allem, was ihrer Idee von Schönheit zuwiderlief, vorbeilesen. *M. a. W.*, sie nahm es auf, aber nicht wahr.

Wie oben erwähnt, müssen in einem literarischen Werk Explicandum und Explicans nicht auf derselben Erzählebene liegen. Genau in diesem Punkt scheint der Roman eine grammatische Besonderheit zu haben. Man betrachte folgende Belege, die alle *Parenthesen* als Explicantia enthalten:

- (50) Es ist ein fast lautloses Geschehen, nur mit Schleif- und Knistergeräuschen, als sich die Schläfrige ein Kissen unter den Schoß schiebt, um den Bauch zu entlasten (*sie ist im vierten Monat, aber davon weiß der kleine Sohn nichts*).  
(Kirchhoff Dämmer, S. 17, zit. n. Schubert 2019, S. 13)
- (51) Sein starker Arm hält das Sohnesärmchen, das schwächere rechte, ja schient es geradezu – *denkbar, dass es mir dadurch leichter fiel, später mit rechts Schreiben zu lernen, das Opfer der geschickteren Hand zu bringen, die dafür die bleibende Hand für das Zeichnen wurde, abgeschaut von einem Vater, der bei jeder Gelegenheit nebenher gezeichnet hat.*  
(Kirchhoff Dämmer, S. 37, zit. n. Schubert 2019, S. 13)
- (30) Alles Weitere geschieht von selbst, wie nach einem alten, lange vor ihr und mir schon gültigen Plan, das Zueinanderkommen der Lippen und ihr Öffnen der schützenden Zähne – für einen Kuss, der [...] damals [...] die einfache gültige Antwort auf alles Wirre und Ungeklärte in mir war (*später mehrfach in Büchern erzählt, ohne den Kern dieser fünf oder zehn Minuten unter der Eisenbahnbrücke zu treffen, wie ihn nur ein Gedicht treffen*)

*könnte, durch eben andere, leise Worte dafür, dass mit diesem Kuss alles Verwahrlostsein vorübergehend außer Kraft gesetzt war).*  
(Kirchhoff Dämmer, S. 348)

Lisa Schubert (2019) geht der Frage nach, ob sich mithilfe der in der Parenthesen-Literatur aufgeführten Funktionen alle Parenthesen-Vorkommen des Romans erfassen lassen. Das Ergebnis ist, dass dies nicht der Fall sei, da sie eine neue Funktion „Wechsel der Erzählebene“ (Schubert 2019, S. 13), für die auch die obigen Belege stehen, identifiziert hat. Mit Dennerlein 2019 (s. Fn. 26) könnte man präzisieren, dass das jeweilige Explicandum in einem erzählten Raum, das jeweilige Explicans im Erzählraum lokalisiert ist. Fokalisierungsinstanz des Explicandums ist „das erlebende Ich“, die des Explicans (in der Parenthese) „das erzählende Ich“ (Köppe und Kindt 2014, S. 221).

Typischerweise kommen Parenthesen auch im Vorfeld vor, sodass Länge und Komplexität der Vorfeldbesetzungen eng mit der Parenthesenfreundlichkeit des Romans zusammenhängen:<sup>42</sup>

- (52) Und <sub>vor</sub>.[seitdem, seit drei, vier Tagen – *die Tage verschwimmen, wenn die Gedanken nicht mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart sind* – <sub>feld</sub> ist der Sommer zurückgekehrt, mit einem Himmel von maßlosem Blau und Temperaturen, dass man den Vorhang gegen die Sonne schließt.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 116)
- (53) <sub>vor</sub>.[Beim mehr als nur geahnten, endgültigen Abschied von meiner Mutter, *sie so still um Nähe bittend, nur mit den Augen, dass dem alten Sohn bange wurde, als er an diesem glutheißen Pfingstsonntag am Aufbrechen war, mit der Reisetasche zwischen den Füßen an ihrem Bett stand.*]<sub>feld</sub> hat er aus diesem Bangen heraus ihre kaum mehr warm werdende, nur noch von einer fleckig-transparenten Haut bedeckte Hand geküsst [...].  
(Kirchhoff Dämmer, S. 99)

In (52) geht es eindeutig um den „Wechsel der Erzählebene“, um den Wechsel aus einem erzählten in den Erzählraum. In (53) hingegen bleibt die Fokalisierungsinstanz in der Parenthese das erlebende Ich.

Die funktionale Nähe von Vorfeld und Parenthese lässt sich mithilfe einer Art *Umschreibungsprobe* (Duden 2016, S. 133) zeigen, indem die Vorfeldbesetzung des Originals auf den Kern reduziert und der Rest, u. U. leicht modifiziert, in eine Parenthese ausgelagert wird. Hier am Beispiel der oben präsentierten drei Vorfeld-Belege:

- (46'') <sub>vor</sub>.[Bei einem der Besuche]<sub>feld</sub> blieb sie plötzlich stehen (das war zu einer Zeit, Mitte achtzig war sie da, als sie noch ins Freie ging, wir beide, Mutter und Sohn, im großen Innenhof der Wohnanlage einen Spaziergang in der

<sup>42</sup> Der Parajunktor *Und* in (52) steht nicht im Vorfeld, sondern in der sog. Zwischenstelle (zu Parajunktor und Zwischenstelle s. GTA 2017, S. 80–82).

ersten Frühjahrssonne machten, sie auf ihren Stock gestützt und fest bei mir eingehängt).

- (47'') vor-[Ohne ihre Tochter]<sub>feld</sub> hätte sie in ihren letzten Jahren wohl den Verstand verloren (sie brauchte ihre tägliche fernmündliche Nähe, das ständige Zureden und Zerstreuen von Ängsten am Telefon, die Stunde jenseits aller Vernunft).
- (48'') vor-[Mrs. Bennett]<sub>feld</sub> hat das traumhafte alte Reiseplakat von Portofino gekauft (Mrs. Kathryn Bennett aus Fort Myers, Florida, wie ich inzwischen weiß, war die amerikanische Dame, die in diesen Spätsommertagen ohne Balkon und Meerblick auskommen muss, weil sie sich nicht rechtzeitig um das Zimmer bemüht hat, das bereits meinen Eltern als das schönste im Hotel Beau Sejour erschienen war).

Soviel zur paradigmatischen und syntagmatischen Explikation.

Eine dritte und letzte Sorte von explikativen Techniken soll *kompakte Explikation* genannt werden. Dabei geht es um postnominale Mehrfachattribuierungen, die aus der Sicht der jeweiligen Episode scheinbar irrelevant sind, jedoch durch ihre Präzision die Stimmigkeit des Erinnerungsbildes erhöhen. Die folgende Szene ist Teil einer Episode, in der der Protagonist mit seinem lang ersehnten Weihnachtsgeschenk, einem Luftgewehr, eine Amsel tötet:

- (54) Tropfenweise tritt ihr Blut [= das Blut der Amsel, VÁ] aus der fedrigen Brust, und er [= der zehnjährige Sohn, VÁ] spannt sein Gewehr neu, presst die Luft darin zusammen und nimmt eine Kugel aus der *Dose mit hundert Kugeln für fünfzig Pfennig beim Eisen-Kromer*.  
(Kirchhoff Dämmer, S. 129)
- (54') (aus der) Dose, *und zwar* (aus der) mit hundert Kugeln für fünfzig Pfennig beim Eisen-Kromer.

Die Anwendbarkeit der Erweiterungsprobe (durch *und zwar*) spricht für die Einordnung als Explikation. Im Gegensatz zur paradigmatischen und syntagmatischen Explikation sind jedoch Explicandum und Explicans in derselben grammatischen Struktur (Substantivgruppe) komprimiert.

## 6 Zusammenfassung

Länge und Komplexität eines Romans können unterschiedliche Gründe haben: komplexe Handlung, zahlreiche miteinander verwobene Erzählstränge, Binnenerzählungen x-ten Grades, ausführliche Figurenbeschreibungen usw. Im Falle von „Dämmer und Aufruhr“ sind es aber gerade nicht diese Gründe, die Länge und Komplexität ausmachen. Der „lange erzählerische Weg“ (Kap. 3 und 4) hat die Funktion, den Erzähler aus der ‚autobiografisch verwurzelten‘ Sprachlosigkeit herauszuführen und die Leser:innen in die komplexe und komplizierte Welt des Romans bzw. von dessen Hauptfiguren hineinzuführen (Kap. 1). Dahinter steckt das

tiefe Misstrauen in „Nullworte“ (Kap. 4), in Etikette und vorhandene Nomenklaturen, generell: das Misstrauen in einfache sprachliche Lösungen.

Kirchhoffs Figuren handeln mit Worten und Sachen (= Gegenständen und Sachverhalten) auf derselben Ebene. Im Roman erzeugen die „Zeichenrelationen“ einen „Zweitsinn“ (Fix), der auf der Stimmigkeit von Wort und Welt, auf der Kongruenz, Komplementarität oder gar Identität sprachlichen und nichtsprachlichen Handelns basiert (Kap. 4). M. a. W., der Erzähler will *so* erzählen und erzählt auch *so*, dass er bei der Stimmigkeit, seiner fiktionalen Wahrheit, ankommt, was grammatisch mitunter aufwendig ist. Zur Stimmigkeit von „Dämmer und Aufruhr“ gehört vor allem, dass sich die Komplexität der Figuren aus zahlreichen lokalen Identitätszuschreibungen zusammensetzt und dass letztere qua (nachgetragener) *Überschriften* das narrative Geflecht des Romans entscheidend prägen (Kap. 5).

Wie aber werden die lokalen Identitätszuschreibungen sprachlich realisiert? Was im Roman (u. a.) auffällt, ist die Häufung bestimmter grammatischer Muster, die sich unter drei texttypischen grammatischen Techniken subsumieren lassen (Kap. 5):

- 1) Recycling-Techniken,
- 2) oppositive Techniken und
- 3) explikative Techniken.

Was Recycling-Techniken anbelangt, wurde gezeigt, dass die lokalen Identitätszuschreibungen der Figuren typischerweise nicht als genuine Personenbezeichnungen (Gegenstandsdarstellungen im Bühler'schen Sinne), sondern als recycelte Sachverhaltsdarstellungen (Attributnebensätze, Partizipialattribute), die als Periphrasen von Personenbezeichnungen fungieren, realisiert werden.

Auch oppositive Techniken stehen immer im Dienste der Stimmigkeit von Wort und Welt. Hier geht es darum, dass Figuren und Ereignisse aus diversen Perspektiven und in ihrer Widersprüchlichkeit – inkl. deren potenzieller Rekursivität und Endlosigkeit – versprachlicht werden.

Schließlich überrascht nicht, dass der lange erzählerische Weg auch explikativer Techniken bedarf. Drei Sorten explikativer Techniken konnten dabei unterschieden werden: paradigmatische, syntagmatische und kompakte Explikation. Bei der paradigmatischen und syntagmatischen Explikation spielen Vorfeld, Parenthese und deren Zusammenspiel eine wichtige Rolle, bei der kompakten Explikation postnominale Mehrfachattribuierungen.

Der Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags waren Thesen von Ulla Fix über die „Möglichkeiten der Annäherung“ von Sprach- und Literaturwissenschaft (Kap. 2). Der Erfolg solcher Annäherungen aus literaturgrammatischer Sicht setzt m. E. eine Grammatikauffassung voraus, der die „Zeichenhaftigkeit der beteiligten Mittel“ (Fix) – inkl. der beteiligten grammatischen Mittel – zugrunde liegt. Andererseits hängt er aber auch mit dem sich in dem zu untersuchenden literarischen Werk manifestierenden Credo des jeweiligen Autors / der jeweiligen Autorin zusammen (Kap. 4). Anders gesagt: Sollte eine literaturgrammatische Untersuchung mehr sein wollen als nur eine ‚redliche‘ Zusammenstellung texttypischer grammatischer

Strukturen, sollte sie also einen wirklichen Beitrag zur Annäherung von Sprach- und Literaturwissenschaft leisten wollen, muss man versuchen, eine grammatiktheoretisch fundierte Verbindung zwischen den (narratologischen, semiotischen oder epistemologischen) Eigenschaften des jeweiligen literarischen Werks und dessen grammatischem Textprofil – der Gesamtheit texttypischer grammatischer Techniken – herzustellen, d. h. den grammatischen Weg zum Zweitsinn freizulegen.<sup>43</sup>

## Quellen und Literatur

### Quellen

- Frankfurter Rundschau-Interview 2018 = „Eine Sprache ohne Eros ist eine tote Sprache“ Der Schriftsteller Bodo Kirchhoff spricht im Interview über Sexualität in der Literatur, sein Misstrauen gegenüber der Masse und warum jeder Mensch das Recht hat, auf sein Glück zu hoffen. In: <http://www.fr.de/kultur/literatur/bodo-kirchhoff-eine-sprache-ohne-eros-ist-eine-tote-sprache-a-1535128>, 1–5.
- Kirchhoff, Bodo (2010): Sprachloses Kind. Was damals im Internet wirklich geschah. In: Der Spiegel Nr. 11 (15.03.2010), 150.
- Kirchhoff Dämmer = Kirchhoff, Bodo (2018): Dämmer und Aufruhr: Roman der frühen Jahre. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Kirchhoff Widerfahrnis = Kirchhoff, Bodo (2016): Widerfahrnis. Eine Novelle. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Spiegel-Gespräch 2018 = »Das wahre Drama bleibt fast immer unerzählt« Der Schriftsteller Bodo Kirchhoff über seine eigene Missbrauchsgeschichte und die Probleme der #MeToo-Debatte. In: Der Spiegel Nr. 26 (23.06.2018), 110–114.

### Literatur

- Ágel, Vilmos (2015): Grammatik und Literatur. Grammatische Eigentlichkeit bei Kehlmann, Timm, Liebmann, Handke, Strittmatter und Ruge: In: Brinker-von der Heyde, Claudia / Kalwa, Nina / Klug, Nina-Maria / Reszke, Paul (Hg.): Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt. Berlin/München/Boston: de Gruyter, 159–174.
- Ágel, Vilmos (2019): Grammatische Textanalyse (GTA) – eine deszendente Syntax des Deutschen. In Eichinger, Ludwig M. / Plewnia, Albrecht (Hg.): Neues vom heutigen Deutsch. Empirisch - methodisch - theoretisch. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2018. Berlin/Boston: de Gruyter, 265–291.
- Ágel, Vilmos / Höllein, Dagobert (2021): Satzbaupläne als Zeichen: die semantischen Rollen des Deutschen in Theorie und Praxis. In: Binanzer, Anja / Gamper, Jana / Wecker, Verena (Hrsg.): Prototypen – Schemata – Konstruktionen. Untersuchungen zur deutschen Morphologie und Syntax. Berlin/Boston: de Gruyter (RGL 325), 125–251.
- Ágel, Vilmos / Sievers, Laura (2020): Markierte Vorfelddbesetzung im Neuhochdeutschen. Zur Grammatikalisierung einer neuen Vorfelddstruktur. In: Delphine Pasques / Claudia Wich-Reif (Hg.): Textkohärenz und Gesamtsatzstrukturen in der Geschichte der

<sup>43</sup> Ich danke Angelika Linke für die präzisen, detaillierten und scharfsinnigen konstruktiv-kritischen Kommentare zum vorliegenden Beitrag. Durch diese ist der Text deutlich besser und deutlich lesbarer geworden, was jedoch nicht heißen muss, dass er gut und lesbar ist.



- deutschen und französischen Sprache vom 8. bis zum 18. Jahrhundert. Akten zum Internationalen Kongress an der Universität Paris-Sorbonne vom 15. bis 17. November 2018. Berlin: Weidler (Berliner Sprachwissenschaftliche Studien 35), 461–491.
- Betten, Anne (1998): Thomas Bernhards Syntax: keine Wiederholung des immer Gleichen. In: Donhauser, Karin / Eichinger, Ludwig M. (Hg.): Deutsche Grammatik – Thema in Variationen. Festschrift für Hans-Werner Eroms zum 60. Geburtstag. Heidelberg: Winter, 169–190.
- Bühler, Karl (1934/1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart/New York: Fischer (UTB 1159). [ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena: Fischer 1934].
- Coseriu, Eugenio (1972/1987): Semantik und Grammatik. In: Ders.: Formen und Funktionen. Studien zur Grammatik. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 33). Tübingen: Niemeyer, 85–95. [Orig. in: Moser, Hugo (Hg.): Neue Grammatiktheorien und ihre Anwendung auf das heutige Deutsch. Jahrbuch 1971 des Instituts für deutsche Sprache].
- Coseriu, Eugenio (1987): Grundzüge der funktionellen Syntax. In: Ders.: Formen und Funktionen. Studien zur Grammatik. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 33), 133–176.
- Dennerlein, Katrin (2009): Narratologie des Raumes. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Duden 2016 = Duden. Die Grammatik. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Aufl. Hg. von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag (Der Duden 4).
- Eisenberg, Peter (2006/2): Grundriss der deutschen Grammatik. Bd. 2: Der Satz. 3., durchgesehene Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Eroms, Hans-Werner (2009): Stilistische Phänomene der Syntax. In: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hg.): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Halbbd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 1594–1610.
- Feilke, Helmuth (2004): Kontext – Zeichen – Kompetenz. Wortverbindungen unter sprachtheoretischem Aspekt. In: Steyer, Kathrin (Hg.): Wortverbindungen – mehr oder weniger fest. Jahrbuch 2003 des Instituts für Deutsche Sprache. Berlin/New York: de Gruyter, 41–64.
- Fix, Ulla (2009): Aktuelle linguistische Textbegriffe und der literarische Text. Bezüge und Abgrenzungen. In: Simone Winko / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: de Gruyter, 103–135.
- Fix, Ulla (2015): Analysieren, Verstehen und Interpretieren in der Sprachwissenschaft – aus wissenschaftshistorischer und aktueller Sicht. In: Borkowski, Jan / Descher, Stefan / Feder, Felicitas / Heine, Philipp David (Hg.): Literatur interpretieren. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie und Praxis. Münster: mentis, 91–118.
- GTA 2017 = Ágel, Vilmos (2017): Grammatische Textanalyse. Textglieder, Satzglieder, Wortgruppenglieder. Berlin/Boston: de Gruyter.
- HdK 2014/2 = Breindl, Eva / Volodina, Anna / Waßner, Ulrich Hermann (2014): Handbuch der deutschen Konnektoren 2. Semantik der deutschen Satzverknüpfers. Teilband 2. Berlin/München/Boston: de Gruyter (Schriften des Instituts für deutsche Sprache 13.2).
- Höllein, Dagobert (2019): Präpositionalobjekt vs. Adverbial. Die semantischen Rollen der Präpositionalobjekte. Berlin/Boston: de Gruyter (LIT 82).
- Köppe, Tilmann / Kindt, Tom (2014): Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam (UB 17683).
- Löbner, Sebastian (2003): Semantik. Eine Einführung. Berlin: de Gruyter (de Gruyter Studienbuch).
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2005): Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München: Beck.

- Michel, Helge-Wolfgang (2020): Paradigmatische Explikation – eine literaturlinguistische Analyse. In: Ders. (Hg.): Essay, Korrespondenz und literaturlinguistische Analyse. Nordstedt: Twentysix, 125–177.
- Nindl, Sigrid (2010): Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment. Berlin: Erich Schmidt (Philologische Studien und Quellen 219).
- Polenz, Peter von (2008): Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens. 3. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter (de Gruyter Studienbuch).
- Schubert, Lisa (2019): Eine Analyse der Funktionen der parenthetischen und parenthesenartigen Einschübe in *Dämmer und Aufruhr*. Wissenschaftliche Hausarbeit. Kassel.
- Welke, Klaus (2005): Deutsche Syntax funktional. Perspektiviertheit syntaktischer Strukturen. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg Linguistik 22).
- Welke, Klaus (2011): Valenzgrammatik des Deutschen. Eine Einführung. Berlin/New York: de Gruyter.
- Welke, Klaus (2019): Konstruktionsgrammatik des Deutschen. Ein sprachgebrauchsbezogener Ansatz. Berlin/Boston: de Gruyter (LIT 77).



# Sprache und Schrift in der Kinder- und Jugendliteratur

Thomas Boyken

## 1 Überlegungen zum ‚gemeinsamen‘ Gegenstand der Sprach- und Literaturwissenschaften

Eine Besonderheit der Sprach- und Literaturwissenschaften besteht darin, dass sie Sprache nicht nur als Mittel der Erkenntnis nutzen, sondern dass Sprache der Gegenstand ihrer Forschungen ist. Laut Wolfgang Klein sei daher „nichts natürlicher, als dass es zwischen den Vertretern beider eine enge Zusammenarbeit gäbe.“ (Klein 2008, S. 8) Der Konjunktiv deutet es schon an: Offensichtlich fehlt es, laut Klein, an der naheliegenden Kooperation.<sup>1</sup> Zwar gibt es einen Austausch zwischen den beiden Disziplinen, doch werde er „eher durch praktische Notwendigkeiten – so wie sie beispielsweise durch die Lehrerbildung diktiert werden – und ein bequemes Festhalten am Hergebrachten bestimmt als durch gemeinsame Interessen“ (Klein 2008, S. 9). Obwohl man sich doch mit Sprache befasse, wobei Sprach- und Literaturwissenschaften eigene Erkenntnisinteressen anlegen, habe man sich voneinander ‚entfremdet‘. Dabei ruft Klein das Bild einer Ehe auf, in der sich die Ehepartner aber leider „auseinandergelebt“ hätten (Klein 2008, S. 9). – Ist es aber wirklich so, dass Sprach- und Literaturwissenschaften denselben Gegenstand haben?<sup>2</sup>

Auf den ersten Blick neigt man wahrscheinlich dazu, diese Frage zu bejahen. Schließlich handelt es sich bei Literatur doch um ein Kunstwerk, das aus ‚Sprache‘ besteht oder sich erst in der Sprache realisiert. Wolfgang Kayser hat seiner einflussreichen *Einführung in die Literaturwissenschaft* 1948 daher den Obertitel gegeben: *Das sprachliche Kunstwerk*. Und auch Roman Ingarden sieht die Spezifik der Literatur darin, dass sie eigentlich ein „sprachlautliches Gebilde“ sei, dessen „Sprachlautlichkeit insofern alteriert, als der Druck (der gedruckte Text) nicht zu den Elementen des literarischen Kunstwerks selbst [...] gehört, sondern lediglich sein physisches Fundament bildet.“ (Ingarden 1968, S. 13) Der gedruckte Text bildet laut Ingarden für die Lesenden also die Basis, von der aus sie das Kunstwerk in seine sprachlautliche Form quasi zurückübersetzen.

<sup>1</sup> Natürlich resultiert die Aufteilung der Germanistik in Literatur- und Sprachwissenschaften aus dem Wissenszuwachs und der akademischen Spezialisierung, die Klein in seinem Essay skeptisch sieht. Dass er überdies *der* Linguistik und *der* Literaturwissenschaft Mentalitäten unterstellt, halte ich für problematisch. Meines Erachtens perpetuiert er damit bestimmte Stereotype, die in den von ihm aufgemachten Oppositionen eine ‚schöngeistige‘ Literaturwissenschaft gegen eine analytische Linguistik ausspielen (vgl. Klein 2008, S. 9–11).

<sup>2</sup> Dies wird zumeist unhinterfragt vorausgesetzt (z.B. Betten et al. 2017, S. IX).

Ein vermeintlicher Unterschied wird oftmals in der Art und Weise der sprachlichen Form gesehen: Grammatik befaße sich mit der Standardsprache und versuche Regeln und Muster festzuhalten. Literaturwissenschaften interessierten sich hingegen für die Abweichungen. Dies wird oft an Gedichten festgemacht: Lyrik durchbricht grammatische, graphematische und syntaktische Regeln und lotet die Potenziale der Sprache förmlich aus (vgl. Knoop 2017, S. 245). Dies gilt auch für die Semantik der Wörter in literarischen Texten, die von der Semantik der Alltagssprache abweichen kann. Paul Celans Wendung „Schwarze Milch der Frühe“ aus dem Gedicht *Todesfuge*, um nur ein sehr bekanntes und plakatives Beispiel zu nennen, bezeichnet mit ‚Milch‘ einen anderen Bedeutungsraum als das Wort ‚Milch‘ in der Standardsprache. Das Oxymoron negiert die lebensspendende Kraft, die gemeinhin mit Milch konnotiert ist, und wendet sie über die Farbe Schwarz in ihr Gegenteil. Solche Operationen sind in der Literatur problemlos möglich. Semiologisch gesprochen: Literatur bildet ein sekundäres semiologisches System, das zwar noch am semiologischen System des Alltags partizipiert, dieses aber als Ausgangspunkt eines Zeichensystem zweiter Ordnung nimmt.

Allerdings hat man sich im 20. Jahrhundert von der Vorstellung, dass Literatur ein rein sprachliches Kunstwerk sei, langsam gelöst und diesem engen Textbegriff einen weiten Textbegriff gegenübergestellt. Verbunden ist damit eine dreifache Ausweitung der literaturwissenschaftlichen Analysegegenstände: In der Folge kulturwissenschaftlicher Forschungen hat man Literatur stärker in ihren kulturellen Kontexten begriffen und auch Kulturen mit hermeneutischen und semiotischen Verfahren analysiert und interpretiert. Parallel zum Paradigma ‚Kultur als Text‘ hat sich neben der sogenannten Höhenkammliteratur, die lange Zeit der alleinige Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaften war, die Unterhaltungs-, Trivial- und Populärliteratur als Forschungsgegenstand etabliert. Und schließlich rückten mit den Medienumbrüchen des 20. Jahrhunderts andere mediale Formate in den Blick literaturwissenschaftlicher Studien (vgl. Assmann 2013, S. 468f.). Der literarische Text – im engeren Sinne als gedruckter und als Buch gebundene schriftlich fixierte Literatur verstanden – wurde zu einem Gegenstand neben anderen, was wiederum zur Binnendifferenzierung der Literaturwissenschaften und zur Entwicklung neuer Disziplinen (wie z.B. der Medienwissenschaften) geführt hat, weswegen ich von Literaturwissenschaften und nicht von *der* Literaturwissenschaft spreche. Dass diese kulturwissenschaftliche Ausweitung der Literaturwissenschaften auch in anderen Nationalphilologien diskutiert wurde und zu polarisierenden Debatten in der Germanistik führte, ist nicht überraschend, da es hierbei um das eigene Fachverständnis und um die gesellschaftliche Relevanz des Faches ging (vgl. Haug 1999; von Graevenitz 1999).

Literaturwissenschaftliche Forschungsarbeiten strahlen jedenfalls in kulturwissenschaftliche, kulturgeschichtliche, gesellschaftspolitische oder mediensoziologische Dimensionen aus. So haben beispielsweise erzähltheoretische Studien bei der Erforschung von Fake News oder Verschwörungstheorien zu wesentlichen Erkenntnissen über deren Funktionsweise und Genese geführt (vgl. Gess 2021; Butter 2018). Hier geht es wohl weniger um grammatische Strukturen als vielmehr um Fragen der Komposition, der narrativen Konstruktion und des Verhältnisses von

Fiktion und Wirklichkeit. Insofern muss man wohl sagen, dass Sprach- und Literaturwissenschaften nur vermeintlich denselben Untersuchungsgegenstand haben.

Das bedeutet aber nicht, dass Erkenntnisse aus der einen Disziplin für die andere Disziplin unwichtig sind. Denn sowohl die Sprach- als auch die Literaturwissenschaften untersuchen die Funktionsweisen von sprachlichen Akten (vgl. Jacob 2014, S. 6). Insofern sind sprachwissenschaftliche Modelle, Konzepte und Analysekategorien insbesondere für die konkrete Textanalyse – Text nun wieder im engeren Sinne – zielführend, wobei sich nicht nur Gedichte als Exempel anbieten. Im Drama kann beispielsweise der Gebrauch von Zeitformen im Nebentext aufschlussreich sein, da das Drama als Textsorte auf den Medienwechsel angelegt ist. Ein Drama soll gespielt werden oder es soll als gespielt imaginiert werden. Während der Haupttext die Figurenrede präsentiert, liefert der Nebentext, insbesondere die expliziten Regiebemerkungen, Informationen über die körperlichen oder affektiv-emotionalen Handlungen. Da das Drama eine Handlung im Hier und Jetzt darstellt – im Gegensatz zur Erzählung, die oft von einem späteren Zeitpunkt aus erzählt wird –, muss der Nebentext rein logisch im Präsens stehen, da sich die Handlung im Leseakt erschließt: In dem Moment, wo ich über eine Handlung oder Reaktion lese, findet sie auch statt. Ferner wird das Präsens oft als unmarkierte Zeitform verwendet, d.h. wenn die Zeitlichkeit keine Rolle spielt, sondern gerade die Zeitlosigkeit pointiert werden soll, dann wird das Präsens verwendet. Allerdings gibt es Passagen in Nebentexten, die in Vergangenheitsform gehalten sind und damit eine Handlung anzeigen, die zu logischen Koordinationsproblemen führen kann (vgl. Boyken 2020; Boyken 2019).<sup>3</sup>

Auch für die Prosa lohnt es sich, grammatische Strukturen näher zu betrachten. Zur Bestimmung eines spezifischen ‚Erzählstils‘ sind Interpunktion und Syntax besonders relevant: „Erzählprosa ändert ihren Charakter, je nachdem, wie sie interpungiert ist. Ein parataktischer Stil ohne Kommata will anders gelesen werden als der Stil Kleists [...]“ (Nebrig und Spoerhase 2012, S. 19). Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase plädieren folglich für eine „Interpunktionsstilistik“, die sich auf unterschiedlichen Ebenen des schriftlich gefassten Textes realisiert. Tatsächlich führt beispielsweise der Satzbau zu einem spezifischen ‚Sound‘ eines Autors oder einer Autorin. Dies kann an Kleists hypotaktischen Satzbau und seinem Konjunktivgebrauch oder an Kafkas parataktischen Reihungen und seinen Einschüben

<sup>3</sup> In Schillers *Wilhelm Tell* wird der berühmte Apfelschuss beispielsweise über den Nebentext in Perfekt und Präteritum angezeigt. Bevor Tell den Apfel vom Kopf seines Sohnes schießt, kommt es zum Tumult. Über mehrere Verse rückt hier die Diskussion zwischen Rudenz und Geßler in den Vordergrund, ob man von Tell diese Tat verlangen könne. Kurz bevor Rudenz sein Schwert ziehen will, ruft Stauffacher: „Der Apfel ist gefallen“ (Schiller 2004, S. 984). Erst danach folgt der Nebentext: „*Indem sich alle nach dieser Seite gewendet und Berta zwischen Rudenz und den Landvogt sich geworfen, hat Tell den Pfeil abgedrückt*“ (Schiller 2004, S. 984). Als dann Tells Sohn mit dem durchschossenen Apfel in der Hand zu seinem Vater geht, heißt es: „*Tell stand mit vorgebognem Leib, als wollt’ er dem Pfeil folgen*“ (Schiller 2004, S. 985). Erst danach wechselt das Tempus vom Präteritum ins Präsens: „die Armbrust entsinkt seiner Hand“ (Schiller 2004, S. 985). Wenn man das Arrangement von Haupt- und Nebentext und das verwendete Tempus im Nebentext ernst nimmt, dann scheint es darauf hinzudeuten, dass der Apfelschuss gar nicht gezeigt wird (Boyken 2019, S. 218). Denn der logische Ablauf der dargestellten Handlung wird hier umgedreht.

gezeigt werden. Es kann aber ebenso gut (und vielleicht sogar plakativer) an kinder- und jugendliterarischen Texten belegt werden. Janoschs Erzählstil ist deswegen charakteristisch und schnell wiedererkennbar, weil in der Erzählerrede häufig Pronomen fehlen: „In der Mottengasse elf, oben unter dem Dach hinter dem siebten Balken in dem Haus, wo der alte Eisenbahnsignalvorsteher Herr Gleisennagel wohnt, steht eine sehr geheimnisvolle Kiste. Sieht haargenau so aus wie eine Schatzkiste. Hat haargenau die gleiche Farbe wie eine Schatzkiste. Ist haargenau so groß wie eine Schatzkiste, eher noch ein bißchen größer.“ (Janosch 1971, S. 5)<sup>4</sup> Mit diesen elliptischen Sätzen, die auch in Kindersendungen wie *Die Sendung mit der Maus* eingesetzt werden, wird eine konzeptionelle Mündlichkeit erzeugt; die Erzählung wirkt beiläufig und ‚natürlich‘. Dies könnte ein Zugeständnis an die Vorlese-situation sein. Denn bei Janoschs Texten handelt es sich größtenteils um Vorlesebücher.

Je nach Fragestellung nutzen literaturwissenschaftliche Studien sprachwissenschaftliche Methoden, Konzepte, Modelle oder Beschreibungsformen intensiver oder weniger intensiv. Die Potenziale einer ‚literarischen Grammatik‘ möchte ich im Folgenden anhand ausgewählter kinder- und jugendliterarischer Texte in knappen Analysen skizzieren. Ich konzentriere mich auf erzählende Texte, auch weil Prosa im Gegensatz zur Lyrik als weniger ästhetisch überformt gilt. Zunächst skizziere ich, welche Spezifika mit dem Teilbereich der Kinder- und Jugendliteratur verbunden sind (2). Daran anschließend werde ich drei knappe Fallanalysen unternehmen: Bei Franz Fühmanns *Die dampfenden Hälsen der Pferde von Babel* (1978) rücken die sprach- und grammatikreflexiven Momente in den Blick (3). Im Anschluss daran möchte ich am Beispiel von Matthias Morgenroths *Freunde der Nacht* (2015) den Blick auf die Präsentation des Lettermaterials richten (4). Hier geht es um einen Bereich, den Gérard Genette als Paratextualität bezeichnet hat. Schließlich werde ich auf Marc-Uwe Klings *Das NEINHorn* (2019) eingehen und zeigen, dass insbesondere der spielerische Umgang mit Sprache im Kinderbuch von besonderer Bedeutung ist (5). Ich schließe mit einer knappen Zusammenfassung, die auch die Potenziale im Kontext der schulischen Vermittlung skizziert (6).

## 2 Kinder- und Jugendliteratur: Besonderheiten

Es hat sich etabliert, Kinder- und Jugendliteratur als einen relativ eigenständigen Teilbereich der Literatur zu betrachten, wobei die Adressatenbezogenheit als auffälligste Sonderbedingung genannt werden muss.<sup>5</sup> Texte, die dezidiert für Kinder

<sup>4</sup> Diese unvollständigen Sätze sind für Janoschs Texte typisch. Auch in dem bekannten Kinderbuch *Oh, wie schön ist Panama* (1978) neigt die Erzählinstanz zu diesem Satzbau: „He, kleiner Bär und kleiner Tiger! Seit ihr nicht die Flaschenpost auf dem Fluß? Auf dem Zettel könnte eine geheime Botschaft über einen Seeräuberschatz stehen... Zu spät. Ist schon vorbeigeschwommen.“ (Janosch 1983)

<sup>5</sup> Nicht jeder kinder- oder jugendliterarische Text muss diesen Adressatenbezug explizit aufweisen. Auch Texte, die eigentlich für Erwachsene geschrieben wurden, können als für Kinder oder

oder Jugendliche geschrieben werden, kalkulieren mit heranwachsenden Leserinnen und Leser bzw. Zuhörerinnen und Zuhörer. Eingespannt sind diese Texte in einen konsensuellen Werte- und Normenkatalog der (westeuropäischen) Gesellschaft, der mit diesen Texten vermittelt werden soll. Im Gegensatz zur Erwachsenenliteratur, deren Kunstautonomie zumeist betont wird, wird Kinder- und Jugendliteratur in der Regel pädagogisch kontextualisiert: Es geht um Werteerziehung und den Nutzen im (vorschulischen und schulischen) Bildungsprozess. Deshalb rücken Fragen der ästhetisch-literarischen Gemachtheit meist in den Hintergrund, während moralisch-ethische Aspekte in der Kinder- und Jugendliteratur höher gewichtet werden (vgl. Plath und Richter 2018, S. 493). Daher sind diese Texte wesentlich enger in sozial-gesellschaftliche Verwertungskontexte eingebunden als Erwachsenenliteratur. Die damit verbundenen Aufgaben erstrecken sich nicht nur auf die Vermittlung bestimmter Werte und Normen, sondern auch auf den Kompetenzaufbau mit Schrift, Grammatik und Schriftlichkeit (vgl. Hurrelmann 2005, S. 904). Insbesondere Kinderliteratur wird dabei eine wesentliche Funktion beim Schriftspracherwerb und bei der Entwicklung der Lesekompetenz zugestanden (vgl. Plath und Richter 2018, S. 487). Kinderliterarische Texte kalkulieren insofern mit noch nicht vollständig literalisierten Lesenden oder mit nicht-alphabetisierten Zuhörenden, als sie beispielsweise grammatisch weniger komplex ausfallen: Parataktische Strukturen dominieren, es wird nur eine begrenzte Anzahl an Wörtern verwendet usw. „Eine intuitiv einleuchtende Beobachtung zur Prosasprache der Kinder- und Jugendliteratur ist, dass sie einer Komplexitätszunahme unterliegt. Sprache für kleine Kinder ist einfach; Sprache für Jugendliche komplex.“ (Kümmerling-Meibauer und Meibauer 2017, S. 564)

Nun ist es nicht immer einfach zu sagen, welcher Text grammatisch ‚einfach‘ und welcher Text grammatisch ‚komplex‘ ist. Gleichwohl kommt dem schriftsprachlichen Kompetenzerwerb eine wesentliche Funktion zu. Aus diesem Grund dürfte die Betrachtung, wie diese Texte mit grammatischen Strukturen umgehen, besonders ertragreich sein. Kinder- und Jugendliteratur reduziert sich allerdings nicht auf bloßes Material des schriftlichen Kompetenzerwerbs. Und es geht dabei auch nicht um Modelllernen im engeren Sinne: Kinder- und jugendliterarische Texte weichen sehr oft von den gängigen grammatischen (schriftsprachlichen) Strukturen ab, wie das Janosch-Beispiel am Anfang gezeigt haben dürfte.

Bei Kinder- und Jugendbüchern ist eine weitere Besonderheit zu beachten: Im Gegensatz zu Büchern, die sich an Erwachsene richten, operieren sie viel stärker mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums Buch. Dies sieht man an den weit verbreiteten Illustrationen, aber auch an typographischen Elementen: Schrifttypen wechseln, um Sprecherwechsel anzuzeigen; Schriftgrößen ändern sich, um Lautstärken zu simulieren; die Schrift wird so gesetzt, dass sie wie WhatsApp-Nachrichten aussieht usw. Dieser im Vergleich zur Allgemeinliteratur erhöhte Spielraum der typographischen und seitenkompositionellen Gestaltung lässt sich damit erklären,

Jugendliche geeignet angesehen werden. Hans-Heino Ewers unterscheidet daher bei der Definition von Kinder- und Jugendliteratur mehrere Textkorpora: originäre KJL, intendierte KJL und Kinder- und Jugendlektüre (vgl. Ewers 2012, S. 15–19).



dass insbesondere Kinderbücher die Lesenden in den Umgang mit diesem Medium einführen (vgl. Müller-Wille 2019, S. 13). Was aus Erwachsenensicht als Konventionsbruch oder bloße Spielerei erscheint, ist mit Blick auf die kindlichen Adressaten ein Moment, um sich in den medialen Ausdrucksmöglichkeiten des Buches einzüben. Wenn es im Folgenden um drei mögliche Dimensionen einer kinder- und jugendliterarischen Grammatik geht, dann sind meines Erachtens auch diese medialen Besonderheiten zu berücksichtigen.

### 3 Sprach- und Grammatikreflexion: Ein heiteres Sprachbuch nicht nur für Kinder

Franz Fühmanns *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel* wurden 1978 im Kinderbuchverlag Berlin in der DDR veröffentlicht.<sup>6</sup> 2020 ist im Hinstorff Verlag die mittlerweile 13. Auflage erschienen.<sup>7</sup> Im Kern verfolgt das Buch ein didaktisches Interesse, auch wenn der sprichwörtlich für Sprachverwirrung stehende Turm von Babel im Titel erwähnt wird: Grammatik, Sprachgeschichte und -theorie und ihre Vermittlung sind die zentralen Anliegen. Fühmann bindet diese vermeintlich trockenen Inhalte in eine amüsante Rahmenhandlung ein. Es geht um mehrere Kinder im Alter von zehn bis dreizehn Jahren, die mit ihren Eltern im Urlaub sind. Allerdings regnet es den ganzen Tag. Und als endlich mal der Regen aufhört, muss man mit den Eltern wandern gehen: „Nach dem Mittagessen ließ der Regen nach, da gingen alle Familien spazieren, eine jede auf ein anderes der vier Berglein, zu denen nun alle Familien des Urlaubsorts strömten, und es war so schön, wie es immer ist, wenn man als Zwölfjähriger in den Ferien bei leichtem Regen mit seiner Familie auf ein überlaufenes Berglein steigt.“ (Fühmann 1988, S. 47) Wandern gehört gewiss nicht zu den Hauptinteressen der Jugendlichen. Der Regen verunmöglicht eigentlich jede Aktivität jenseits der Familie. Denn bevor man gemeinsam mit den anderen etwas unternehmen kann, beginnt es schon wieder zu regnen. So trifft man sich in einer Gaststätte, um das Topspiel der DDR-Oberliga zwischen Hansa Rostock und Lokomotive Leipzig zu schauen. Dem Programmwunsch der Eltern müssen sich auch die Kinder beugen, zumal im gesamten Feriendorf nur in der Gaststätte ein Fernseher vorhanden ist. – Was machen die Kinder nun den lieben langen Tag?

<sup>6</sup> Gemeinsam mit Nikolas Immer habe ich einen Vidcast über die Neuauflage von Fühmanns Kinderbuch erstellt. Hier gehen wir auch auf die Entstehungsgeschichte und auf andere (historische) Kontexte ausführlicher ein. Vgl. Thomas Boyken und Nikolas Immer: Franz Fühmann: Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel.

[https://www.kibum-oldenburg.de/index.php?page=vidcasts&vidcast\\_section=vidcasts\\_litwiss](https://www.kibum-oldenburg.de/index.php?page=vidcasts&vidcast_section=vidcasts_litwiss) (Zugriff am 28.3.2021).

<sup>7</sup> Die Illustrationen stammen von dem Grafiker Egbert Herfurth, der mehrere von Fühmanns Büchern mit Abbildungen ausgestattet hat. 1981 wurde die westdeutsche Lizenzausgabe veröffentlicht. 24 Jahre später, also 2005, erscheint die insgesamt 7. Auflage des Sprachspielbuchs in Form einer Neuauflage im Hinstorff Verlag.

„Es regnete und regnete.“ (Fühmann 1988, S. 5) So beginnt Fühmanns Geschichte, und der Regen hört auch nicht auf. Vor lauter Langeweile sind die Kinder auf das geworfen, was sie haben. Allerdings fehlt es an Spielsachen und Unterhaltungsmedien. Doch auf einmal schaut eines der Kinder nach draußen und bemerkt: „Regenwetter – regelrecht ekelerregend“. (Fühmann 1988, S. 5) Dieser Satz ist der Ausgangspunkt für einen neuen Zeitvertreib: „Emmanuel hatte die vier e in dem Wort Regenwetter entdeckt und mit ihnen die Möglichkeit eines neuen Spiels.“ (Fühmann 1988, S. 7) Angestachelt durch diese kleine Kuriosität suchen sie nach weiteren Wörtern mit vier ‚e‘. Schließlich wird die Schwierigkeitsstufe erhöht: Man überlegt sich Wörter mit fünf ‚e‘, dann mit sechs ‚e‘ usw. Damit vertreiben sich die Kinder ihre Langeweile. Durch dieses Spiel wird dann der Sprachgeist Küslübürtün angelockt, der sogar ein Wort vorschlägt, das sechzehn ‚e‘ besitzt. Der Geist zeigt den Kindern weitere Wort- und Sprachspiele, er stellt ihnen Rätsel und gibt recht ambitionierte linguistische Erläuterungen. Unterstützt wird Küslübürtün von zwei weiteren Sprachgeistern: nämlich von Arthur Schopenhauer, der – wenn er nicht gerade schweigt – griesgrämige Kommentare abgibt, und dem heiter-ironischen Christian Morgenstern. Fortan finden die Kinder spielerisch Regeln und Gesetze der Sprache und der Wortbildung, sie lernen griechische, römische und mittelalterliche Mythen und Stoffe kennen. Im Buch werden auch Passagen aus den Texten Herders und Wilhelm von Humboldts über den Ursprung der Sprache abgedruckt. Daneben finden sich zahlreiche (kanonisierte) Gedichte. Goethe, Schiller, Rückert, Brecht, Rimbaud und natürlich Christian Morgenstern werden zitiert – aber auch ein heutzutage nahezu vergessener Dichter wie Uwe Greßmann.<sup>8</sup>

Man kann nicht sagen, dass Fühmann seine kindlichen Adressaten unterschätzt. Er mutet den Leserinnen und Lesern einiges zu: sowohl literaturgeschichtlich als auch sprachlich und grammatikalisch. Zudem werden den Kindern von den Sprachgeistern durchaus knifflige Aufgaben gestellt, und auch sie selbst fordern sich mit sprachspielerischen Knobeleyen heraus, die nicht einfach im Buch aufgelöst werden. So wird den Jugendlichen eine schriftliche Erzählung präsentiert, deren Satzzeichenverwendung durch einen bösen Geist aus einer anderen Galaxis durcheinandergebracht wurde. Der Anfang der Erzählung lautet: „Als der faule Schüler Theo zu erwachen begann, lag er im Bett auf dem Kopf, die Haare gestäubt im Hirn, Verzweiflung auf der Nase, die Brille mit dem eingebauten Computer in einem gräßlichen Traum befangen.“ (Fühmann 1988, S. 203) Die Aufgabe besteht nun darin, die Satzzeichen in der Erzählung neu zu sortieren, damit sie einen anderen Sinn ergibt. Der korrekte Satzzeichengebrauch wird allerdings erst im Anhang des Buches aufgelöst (vgl. Fühmann 1988, S. 348f.). Die Leserinnen und Leser sollen mitdenken und selbstständig die Aufgaben bearbeiten. Damit eröffnet das Buch die Möglichkeit der Partizipation.

Dass Fühmanns Kinderbuch auf unterschiedliche Weise genutzt werden kann, deutet die Titelei an. Während der Untertitel noch darauf hinweist, dass es sich um ein „heiteres Sprachbuch nicht für Kinder“ handelt, werden in der Titelei gleich drei

<sup>8</sup> Greßmann hat zu seinen Lebzeiten lediglich einen Gedichtband in der DDR veröffentlicht. Er starb bereits 1969.

Gebrauchsformen genannt: Es sei ein „Spielbuch in Sachen Sprache“, ein „Sachbuch der Sprachspiele“ und schließlich auch ein „Sprachbuch voll Spielsachen“ (Fühmann 1988, S. 2f.)

Zwar wurde Fühmanns Kinderbuch in der DDR publiziert, allerdings lässt der Text kaum eine Möglichkeit aus, um die DDR ironisch aufs Korn zu nehmen. Auch die politische Führung der DDR hat bemerkt, dass Fühmanns Buch wohl nicht ganz auf der ideologischen Linie ist. Fühmann stellt noch in einem Brief aus dem April 1983 fest: „Sonst gibt’s hier die Pikantheit, dass das Buch [*Die dampfenden Hälsen der Pferde im Turm von Babel*] vehement vom Volksbildungsministerium abgelehnt worden ist als unwissenschaftlich und unpädagogisch und falsch“. (Heinze 1998, S. 195)

Die Ablehnung von Seiten der DDR-Institutionen dürfte aber weniger aus der vermeintlichen ‚Unwissenschaftlichkeit‘ und ‚Unpädagogik‘ resultieren. Dies waren wohl nur vorgeschobene Gründe. Im Buch werden beispielsweise Suffixe akkurat erklärt, und auch die Leserinnen und Leser werden angehalten, sich „zu allen Personen, die wir euch noch nennen sollten, biographische Angaben aus Nachschlagewerken“ zu besorgen (Fühmann 1988, S. 164). Gerade weil vorgeführt wird, wie sich die Kinder ohne erwachsene Vermittler die Regeln und Gesetze der Sprache spielerisch aneignen, darf man wohl sagen, dass dieses Buch durchaus pädagogisch ist.

Die Freude an der Sprache ist in zahlreichen Episoden leitend. Dies hat stellenweise auch eine erotische Komponente. So stellt Küslübürtün fest: „Sexualerziehung fängt ja damit an, daß man über diese menschlichen Dinge menschlich, also weder verklemmt noch mit dreckigem Grinsen zu sprechen beginnt. Dazu aber braucht man geeignete Wörter, und damit habt ihr schon das Problem. In vielen Sprachen klingen die Namen für die Geschlechtsorgane oder die körperliche Liebe sehr grob und unschön, ja manchmal, wie leider auch im Deutschen, richtig häßlich und ordinär. Dann hört sich das Reden darüber gemein an, und wenn man das wissenschaftliche Fachwort benutzt, klingt’s so kalt und hart medizinisch. Mit Wörtern wie ‚penis‘ und ‚vagina‘ läßt sich schlecht über Beglückendes reden – es ist so, wie wenn man seinen Partner mit Pinzetten statt mit Händen zu streicheln versucht. Und andere Wörter sind wieder wie Hufe.“ (Fühmann 1988, S. 146f.)

Sprachlicher Rhythmus und Betonung werden immer wieder thematisiert. Auch in Fühmanns anderen kinder- und jugendliterarischen Texten wird diese – man könnte sagen – Körperlichkeit der Sprache aufgezeigt. So wird sein *Lustiges Tier ABC*, das 1962 ebenfalls im Kinderbuchverlag Berlin publiziert wurde, durch Alliterationen strukturiert: „Zoodirektor Zacharias Zappelbein zog ohne zu zögern seine zähledernden Zoostiefel an, zurrte ihre Zugriemen aus Ziegenleder zu und sauste zu den Käfigen und Freigehegen.“ (Fühmann 1962, S. 5) Nonsens ist das Ganze nicht.

Neben dieser phonologischen Dimension operiert das Kinderbuch mit der typographischen Gestaltung von Schrift. Dass die Illustrationen von Egbert Herfurth in den Text sinntragend eingebunden werden, fällt sofort ins Auge. Bereits die Titelei, die sich über zwei Seiten erstreckt, zeigt an, dass die Seitengestaltung kompositionell genutzt wird, indem die drei Untertitel des Buches den Obertitel durchkreuzen und damit unterschiedliche Sinnzusammenhänge erzeugen. Und auch wie die

Wörter, mit denen die Sprachspiele anfangen, in die Illustrationen der Regentropfen eingebunden werden, zeigt, wie eng Text, Bild und Seitengestaltung aufeinander abgestimmt sind. Wenn es beispielsweise um Palindrome geht, werden die außerhalb des Satzspiegels stehenden Teile der Buchseite genutzt (vgl. Fühmann 1988, S. 23). Marginalien werden auch eingesetzt, um das Erzählte zu illustrieren, Textteile miteinander zu verbinden oder um den Partizipationscharakter des Buches herzustellen. Die in eckigen Klammern gesetzten Ziffern verweisen auf die Lösungen der Rätsel, die im Text selbst nicht entschlüsselt werden. Wer trotz intensiven Nachdenkens nicht darauf kommt, welche Vögel „am leichtesten einen Schnupfen bekommen“, kann rasch nachblättern: Es sind natürlich die Schnepfen, da man nur einen Buchstaben austauschen muss (vgl. Fühmann 1988, S. 218 u. 351).

Obwohl Fühmanns Sprachspielbuch eng in den DDR-Kontext eingebunden ist, worauf einige Begriffe verweisen, die in der Neuauflage von 2005 in einem Glossar erläutert werden, ist es unterhaltsam, lehrreich und aktuell. Wenn Küslübürtin bemerkt: „Nicht jeder Deutsche beherrscht das Deutsche; seine Muttersprache bleibt manchem fremd“, dann werden im Anschluss die unvermeidlichen Tippfehler von Speisekarten ausgebreitet (Fühmann 1988, S. 34). Bemerkenswert sind sie natürlich dann, wenn sich aus dem Tippfehler eine überraschende Wortneuschöpfung ergibt. So entwickeln die Kinder feine Gerichtsabfolgen, wie z.B. „Kesse Stangen“ mit „Eispein und mehr Rettich“ oder „Lahmbraten mit Rammsöße“ und zum Dessert „Erdbaren frisch aus dem Wald“ oder „Klassierte Früchte“ (Fühmann 1988, S. 35).

Auch weil das Buch Grammatik, Sprachgeschichte und -theorie explizit thematisiert, dürfte es mit Blick auf eine literarische Grammatik enorm aufschlussreich sein. Sowohl die phonetische Dimension als auch Schrift, Schreibung und typographische Darstellung rücken immer wieder in den Blick. Die Bedeutung der Schriftlichkeit, insbesondere die Funktionalisierung der medialen Vermittlung von Schrift, werde ich im Folgenden am Beispiel von Matthias Morgenroths *Freunde der Nacht* darstellen.

#### 4 Schrift und ihre Medialität: Paratextuelle Funktionalisierungen in *Freunde der Nacht*

Im Kinderroman *Freunde der Nacht* (2015) geht es um die beiden Jugendlichen Jojo und Lea. Lea überredet ihren Freund Jojo noch spät in der Nacht mit ihr zu einem entlegenen Waldstück zu gehen. Es ist Johannnacht, der Tag der Sommersonnenwende und damit der längste Tag, mit der kürzesten Nacht des Jahres. Dieser besondere und einmalige Moment im Jahr erlaubt es, dass man die Nachtlinge sehen könne, so behauptet es zumindest Lea. Und wenn man die Nachtlinge treffe, dann kann man sich etwas wünschen. Es stellt sich schnell heraus, dass innerhalb der fiktiven Welt Nachtlinge wirklich existieren. Lea und Jojo treffen schließlich ein solch mysteriöses Nachtwesen, das sie zu Jan van Monden führt, der ihre Wünsche erfüllen könne. Im dunkelsten Teil des Waldes finden sie den Gesuchten. Hier stellt sich heraus, warum Lea so sehr gedrängt hat: Ihre Familie zieht morgen um. Weil sich Lea nicht von Jojo trennen will, wünscht sie sich, dass sie niemals von hier weg

geht. Das ist freilich ein missverständlicher Wunsch, der von dem zwielfichtigen Jan van Monden so gedeutet wird, dass Lea ein Nachtwesen werden wolle. Die Nachtlinge haben nämlich das Problem, dass sie immer weniger werden. Insofern kommen die beiden Jugendlichen ganz gelegen. Jojo kann Lea nur mithilfe einer Wette aus ihrem Wunsch befreien: Die beiden müssen noch vor Anbruch des Tages wieder nach Hause kommen. Wenn sie es nicht rechtzeitig nach Hause schaffen oder Lea einmal ins Licht tritt, wird Jojo ebenfalls zu einem Nachtwesen. Es folgt eine durchaus spannende Flucht durch die Nacht. Und tatsächlich schaffen die beiden es am Ende wohlbehalten nach Hause.

Im Gegensatz zu Fühmanns *Die dampfenden Häuse der Pferde im Turm von Babel* ist Morgenroths *Freunde der Nacht* weniger sprach- oder grammatikreflexiv. Allerdings nutzt die Erzählung die spezifische Medialität des als Buch gedruckten Textes. Gérard Genette hat die Dinge, die einen Text „zum Buch“ machen, als „Beiwerk“ oder „Paratext“ bezeichnet (Genette 2016, S. 10). Paratexte gehören nicht zum Text, sie können höchstens „die Rolle eines indirekten Kommentars zum jeweiligen Text spielen“ (Genette 2016, S. 38). Typographische Gestaltung und allgemein die Anordnung der Schriftzeichen auf der Seite werden von Genette kategorisch zum Paratext gerechnet. In Morgenroths *Freunde der Nacht* werden bestimmte paratextuelle Elemente allerdings narrativ funktionalisiert. So ändert sich im Lauf des Romans die Seitenfarbe. Während die ersten Seiten noch weiß sind, wird ab Seite 14 ein Grauton bestimmend. Auf der Doppelseite 54/55 ist die Seite dann so dunkel, dass die Schriftfarbe von Schwarz auf Weiß wechselt. Inhaltlich ist dies der Punkt, wo Lea und Jojo auf die Suche nach Jan van Monden gehen. Das Anthrazit der Seiten bleibt bis Seite 81/82 erhalten. Ab hier, wo die Doppelseite komplett schwarz ist und nur eine weiße Sprechblase noch den Text transportiert, beginnt sich die Seitenfarbe langsam wieder aufzuhellen. Mit Seite 114 wechselt die Schriftfarbe wieder zu schwarz, ab Seite 148 ist die Seite wieder weiß (vgl. Morgenroth 2015, S. 14, 54f., 81f., 114, 148).

Die Seitenkomposition nutzt an dieser Stelle die Möglichkeiten der medialen Repräsentation: An der Seitenfarbe ist der Zeitverlauf der Erzählung ablesbar. Die Erzählung startet am frühen Abend und zieht sich bis zum nächsten Morgen. Die erzählte Zeit umfasst also ca. 12 Stunden. Die in der fiktiven Welt fortschreitende Zeit wird paratextuell visualisiert (vgl. Vach 2019, S. 189). Bedeutsam ist dies vor allem mit Blick auf den Spannungsaufbau. Denn Lea und Jojo müssen vor Anbruch des Tages zu Hause sein. Die Seitengestaltung wird hier genutzt, um Spannung zu erzeugen. Die sich ändernde Seitenfarbe ist mit der tickenden Zeitbombe im Film vergleichbar. Wie die Uhr langsam runterzählt und so für die Zuschauenden die Zeit sichtbar verstreichen lässt, verdunkeln sich die Seiten und hellen langsam wieder auf. Damit wird angezeigt: Für Lea und Jojo läuft die Zeit davon. Es ist der Countdown, der gut sichtbar mitläuft. Sie sind kurz vor ihrem Zuhause, als die Sonne aufgegangen ist und die Seiten wieder weiß sind. Die Wette können sie nur gewinnen, weil sie auf einen Trick kommen: Lea geht die letzten Meter im Schatten von Jojo. Insofern nutzt *Freunde der Nacht* die Medialität der Schrift und schriftsprachlichen Darstellung, um sie narrativ zu funktionalisieren und um damit die Zeitstruktur der Erzählung auf Ebene der Seitenkomposition zu vermitteln. Gleichzeitig trägt

diese Technik zum Spannungsaufbau bei, da so eine Zeitnot realisiert wird, die einerseits von der Erzählinstanz traditionell erzählt, andererseits aber von der Seite tatsächlich visualisiert wird.

Bei der Analyse der schriftsprachlichen Medialität ist die typographische und graphetische Gestaltung aufschlussreich (vgl. Fuhrhop und Peters 2013; Meletis 2020). Insbesondere die materiellen Eigenschaften der Schrift und des Papiers rücken hierbei in den Blick. An Morgenroths *Freunde der Nacht* erkennt man zudem, dass Schrift eben keine Abbildung der gesprochenen Sprache ist. Das Buch hat spezifisch-mediale Darbietungsmöglichkeiten, die sowohl von der Schriftgestaltung als auch vom Schriftsystem aktiviert werden können.

## 5 Sprachspiele: Paranomasie im *NEINhorn*

In Marc-Uwe Klings Erfolgsbuch *Das NEINhorn*, das von Astrid Henn illustriert wurde, dominieren komische Strukturen, insbesondere Sprachkomik (vgl. Boyken 2021). Beispielsweise beginnt die Geschichte um das kleine Einhorn, das mit dem idyllischen Leben im Herzwald nichts anzufangen weiß, als Verserzählung. In jambisch dominierten Versen schließen die Verspaare jeweils mit einem Paarreim. Als die anderen Einhörner, die das kleine Einhorn wegen seiner ablehnenden Haltung kurzerhand NEINhorn nennen, nachfragen, warum es sich im Herzwald nicht wohl fühle, antwortet es: „Ach, euer Lächeln, das ist euch doch ins Gesicht geleimt! / Und mich nervt auch, dass sich jeder Satz hier immer reimen muss.“ (Kling 2019) Hier bricht die Figurenrede mit dem Paarreimstruktur. Fortan wird die Geschichte als ungebundene Rede präsentiert. Das ist komisch, weil es einen Erwartungsbruch bedeutet. Gleichzeitig ist es sprach- und metareferentiell.

Solche Sprachspiele, die wie in diesem Beispiel eine reflexive Ebene entfalten können, finden sich im *NEINhorn* häufig. Auffällig sind die sprechenden Namen der Protagonisten, die in einer kleinen Verballhornung charakterliche Dispositive anzeigen und durch Großbuchstaben hervorgehoben werden: Das NEINhorn lehnt alles ab, der WASbär kann schlecht hören, dem NAhUND ist alles egal und die KönigsDOCHter widerspricht ständig und gibt sich ohnehin recht gebieterisch. Kling bedient sich hier eines rhetorischen Stilmittels: Die Paranomasie verbindet Wörter miteinander, die semantisch nicht zusammengehören, aber eine klangliche Ähnlichkeit haben. So wird aus dem bekannten Waschbären also der schlechthörende WASbär. Das Verfahren wird kenntlich gemacht, indem klangliche Ähnlichkeit durch Großbuchstaben markiert wird. Gleichzeitig handelt es sich um Funktionswörter, die über Paranomasie mit Inhaltswörtern verbunden werden. Das ist bemerkenswert, da so für die Figuren typische Diskursstrukturen markiert werden (NEINhorn: Ablehnung, WASbär: Frage, NAhUND: Adversativität, KönigsDOCHter: Widerspruch).

Am Ende des Buches steht ein Bestiarium der verballhornten Tiernamen, denen über eine Sprechblase ein charakteristischer Satz zugeordnet wird. Hier findet sich neben dem Drohmedar, auch das Reichhörnchen, die Schlaumeise, der Plappergei oder das Känguruhe, das auch das letzte Wort hat: „Jetzt haltet doch alle mal die

Klappe!“ (Kling 2019) Mit dem Känguruhe schlägt Kling natürlich den Bogen zu seiner Känguru-Reihe, die im Ullstein Verlag als Bestseller in der mittlerweile 41. Auflage erscheint und im Jahr 2020 verfilmt wurde.

Wie bei Fühmanns *Die dampfenden Häuse der Pferde im Turm von Babel* regt *Das NEINhorn* die Lesenden zur Partizipation an, wobei das Bilderbuch von Kling und Henn weniger bildungsbürgerliches Hintergrundwissen vermittelt als Fühmanns „heiteres Sprachbuch“. Mit Blick auf eine literarische Grammatik wäre es sicherlich lohnend, die genaue Funktionsweise dieser Paranomasien zu untersuchen. Denn gerade die Abweichung von der Regelhaftigkeit und vom Erwartbaren ist in der Kinder- und Jugendliteratur ein häufig eingesetztes Mittel, um Komik herzustellen (vgl. Lypp 2000).

## 6 Literaturwissenschaften für Sprachwissenschaften?

Um zu verstehen, wie literarische Texte funktionieren oder welche Funktionspotenziale textuell angelegt sind, muss man sich auch als Literaturwissenschaftlerin oder Literaturwissenschaftler mit grammatischen Strukturen befassen. Dies gilt für alle Gattungen, Textsorten und Genres. Mein Beitrag wollte zeigen, wo ertragreiche Momente einer ‚Zusammenarbeit‘ von Sprachwissenschaften und Literaturwissenschaften liegen könnten. So strikt voneinander geschieden, wie es die akademische Ausdifferenzierung suggeriert, scheinen mir die beiden Fächer nicht (immer) zu sein. Es gibt Schnittmengen, auch wenn die Gegenstände und die Erkenntnisinteressen mittlerweile sehr verschieden sind. Dies zeigt sich auch in der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung, die ja immer wieder von genuin sprachwissenschaftlichen oder -philosophischen Ansätzen profitiert hat (z.B. Zeichentheorie oder Sprechakttheorie). Ob man deswegen bestrebt sein sollte, beide Wissensgebiete in einer „Literaturlinguistik“ zusammenzuführen, müsste an anderer Stelle diskutiert werden (vgl. Bär et al. 2015; Fludernik 2014). Schließlich verfolgen Sprach- und Literaturwissenschaften durchaus unterschiedliche Erkenntnisinteressen.

Auffällig ist meines Erachtens ein anderer Befund: Wenn man fragt, wie man die eine Disziplin für die andere Disziplin ‚nutzbar‘ machen kann, dann erfolgt dies zumeist nur in eine Richtung. Es wird gefragt, was sprachwissenschaftliche Modelle, Konzepte und Theorien für die literaturwissenschaftliche Analyse bringen können. Auch ich bin diesen Weg gegangen und habe in *close readings* skizziert, wo ein ‚Zusammendenken‘ sinnvoll und ertragreich sein könnte. Zu fragen, wo sprachwissenschaftliche Ansätze die literaturwissenschaftliche Analyse konkretisieren könnten, ist möglicherweise deswegen naheliegend, weil „viele Bereiche der Linguistik [...] Dinge beschreiben, die im literarischen Diskurs genauso gegeben und wirksam sind wie im nicht-literarischen.“ (Jacob 2014, S. 7) Sprachwissenschaften und Literaturwissenschaften arbeiten insofern potenziell am selben Gegenstand, als sie sich mit der Funktionsweise von Sprache und Schrift befassen. Dabei lassen sich die textuell realisierten Funktionspotenziale in den kinder- und jugendliterarischen Texten, die ich untersucht habe, durchaus mit sprachwissenschaftlichen Modellen fassen. Deutlich geworden ist, dass sowohl Fühmanns Kinderbuch

als auch Klings *Das NEINhorn* mit der gesprochenen Sprache kalkulieren. Beide Texte operieren aber auch mit der schriftlichen und graphetischen Dimension von Sprache, wobei die Lesenden bzw. die Zuhörenden aktiviert werden sollen. Alle drei Texte zeigen, dass die graphetische und typographische Dimension wohl stärker im Blick auf ihre spezifisch-mediale Darbietung untersucht werden müsste. Dass Schrift und Schriftlichkeit dabei nicht ‚nur‘ Abbild der gesprochenen Sprache sind, zeigen die Texte ebenfalls nachdrücklich. *Die dampfenden Hälse im Turm von Babel*, *Freunde der Nacht* und *Das NEINhorn* bieten somit auch für schulische Erwerbs- und Vermittlungsprozesse ein großes Potenzial, um sprachwissenschaftliche Wissensbestände mit literarischen Texten zu vermitteln. Gerade die sprachspielerische Komik in Klings *Das NEINhorn* dürfte eine niedrigschwellige Vermittlung von Funktionsweisen verschiedener Worttypen ermöglichen. *Die dampfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel* operieren ebenfalls mit sprachspielerischen Mitteln. Der Fluchtpunkt ist dabei – im Gegensatz zum *NEINhorn* – die Bildung. So finden sich im Buch immer wieder Aufgaben, um die Lesenden zu aktivieren, das vermittelte Wissen in andere Beispiele zu überführen, es zu abstrahieren und es sich damit anzueignen: „Überlegt, ob euch nicht ähnliche Beispiele des Weiterführens von etwas, das man nicht selbst begonnen hat, als Spiel oder Spaß begegnet sind. Versucht Gesetze zu herauszufinden, auf denen diese Art von Sprachspielen beruht. Denkt euch ähnliche Aufgaben aus.“ (Fühmann 1988: 157) Gleichzeitig wird die Freiwilligkeit dieser spielerischen Erziehung immer betont: „Pädagogische Bemerkung: Wenn’s euch zu blöd wird, hört Beat oder kegelt – das geht noch eine ganze Weile so weiter!“ (Fühmann 1988, S. 162) An Morgenroths *Freunde der Nacht* kann man auch im schulischen Vermittlungskontext hingegen zeigen, wie die Art und Weise der schriftlichen Darbietung Informationen kodiert, die im mündlichen Sprechen nicht kommuniziert werden (können). Dass die Zeit vergeht, wird eben über die sich eindunkelnden Seiten ‚erzählt‘.

Relevant werden sprachwissenschaftliche Wissensbereiche und Analysewerkzeuge, wenn es um textuelle oder mediale, sprachliche oder schriftliche Strukturen geht. Rhetorische Stilmittel wie die Paranomasie zähle ich ebenso zu diesen Strukturen. Zu diskutieren wäre in diesem Kontext auch Monika Fluderniks These: „rhetoric [...] is in some ways the linguistic of literary studies.“ (Fludernik 2014, S. 440)

Gibt es aber auch solche ‚Anwendungsbereiche‘ für die Literaturwissenschaften in den Sprachwissenschaften? Kann man fragen, was die Literaturwissenschaften für die Sprachwissenschaften bringen könnten? Wo können literaturwissenschaftliche Konzepte, Modelle oder Theorien den Blick der Sprachwissenschaften spezifizieren oder verändern? Dass eine syntaktische Betrachtung von Gedichten eine relevante Bezugsgrundlage liefert, ist evident und muss meines Erachtens gar nicht diskutiert werden. Auch lexikalische, semantische oder morphologische und graphematische Ansätze können bei literaturwissenschaftlichen Analysen hilfreich sein. Kann aber auch die graphematische oder morphologische Analyse oder die topologische Untersuchung des Satzbaus von einer literaturwissenschaftlichen Perspektive profitieren?



## Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

- Fühmann, Franz (1962): *Lustiges Tier ABC erzählt von Franz Fühmann mit vergnüglichen Bildern von Erich Schmitt*. Berlin.
- Fühmann, Franz (1988): *Die dampfenden Häuse der Pferde im Turm von Babel. Ein heiteres Sprachbuch nicht nur für Kinder*. Berlin.
- Janosch (1971): *Lari Fari Mogelzahn. Jeden Abend eine Geschichte. Bilder von Janosch*. Weinheim und Basel.
- Janosch (1983): *Oh, wie schön ist Panama. Die Geschichte, wie der kleine Tiger und der kleine Bär nach Panama reisen*. 14. Auflage. Weinheim und Basel (nicht paginiert).
- Kling, Marc-Uwe (Text) und Astrid Henn (Illustrationen) (2019): *Das NEINHorn*. Hamburg (nicht paginiert).
- Morgenroth, Matthias (2015): *Freunde der Nacht. Mit Bildern von Regina Kehn*. München.
- Schiller, Friedrich (2004): *Wilhelm Tell*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. II: *Dramen 2*. Hg. v. Peter-André Alt. München und Wien, S. 913–1029.

## Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2013): Art. „Kulturwissenschaften“. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Sonderausgabe. Stuttgart und Weimar, S. 459–469.
- Bär, Jochen A.; Jana-Katharina Mende und Pamela Steen (Hg.) (2015): *Literaturlinguistik. Philologische Brückenschläge*. Frankfurt a.M. u.a.
- Betten, Anne; Ulla Fix und Berbeli Wanning (2017): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*. Berlin und Boston, S. IX–XIX.
- Boyken, Thomas (2019): „Das war ein Schuss! Davon wird man noch reden in den spätesten Zeiten!“ Einige Überlegungen zur Apfelschuss-Szene in Schillers *Wilhelm Tell*. In: Peter-André Alt und Stefanie Hundehege (Hg.): *Schillers Theaterpraxis*. Berlin und Boston, S. 214–230.
- Boyken, Thomas (2020): An den Grenzen der Darstellbarkeit? Zeitformen im Nebentext und mögliche dramentheoretische Folgen. In: Eckart Goebel und Max Röhl (Hg.): *Drama & Theater. Festschrift für Bernhard Greiner aus Anlass seines 75. Geburtstages*. Tübingen, S. 43–58.
- Boyken, Thomas (2021): Ein ‚Exerzitium der praktischen Kritik‘. Komik und Gesellschaftskritik in den Kinderbilderbüchern von Marc-Uwe Kling und Astrid Henn. In: *Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 21*, Heft 1, S. 21–37.
- Ewers, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München.
- Fludernik, Monika (2014): Closing statement: Revisting Jakobson. In: Dies. und Daniel Jacob (Hg.): *Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen*. Berlin und Boston. S. 425–444.
- Fludernik, Monika und Daniel Jacob (Hg.) (2014): *Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen*. Berlin und Boston.

- Fuhrhop, Nanna und Jörg Peters (2013): Einführung in die Phonologie und Graphematik. Stuttgart und Weimar.
- Genette, Gérard (2016): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 6. Auflage. Frankfurt a.M.
- Gess, Nicola (2021): Halbwahrheiten. Zur Manipulation der Gegenwart. 2. Auflage. Berlin.
- Butter, Michael (2018): „Nichts ist, wie es scheint“. Über Verschwörungstheorien. Berlin.
- Graevenitz, Gerhart von (1999): Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Eine Erwiderung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73, S. 94–121.
- Haug, Walter (1999): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73, S. 63–94.
- Heinze, Barbara (1998): Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen. Mit einem Vorwort von Sigrid Damm. Rostock.
- Hurrelmann, Bettina (2005): Kinder- und Jugendliteratur in der literarischen Sozialisation. In: Günter Lange (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2.: Medien und Sachbuch. Ausgewählte thematische Aspekte. Ausgewählte poetologische Aspekte. Produktion und Rezeption. KJL im Unterricht. 4., unveränderte Auflage. Baltmannsweiler, S. 901–920.
- Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt.
- Jacob, Daniel (2014): Sprach- und Literaturwissenschaft: Zuständigkeiten und Begegnungen. In: Monika Fludernik und ders. (Hg.): Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen. Berlin und Boston, S. 3–33.
- Kayser, Wolfgang (1948): Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern.
- Klein, Wolfgang (2008): Die Werke der Sprache. Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 150, S. 8–32.
- Knoop, Ulrich (2017): Das Wort im literarischen Text. In: Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur. Berlin und Boston, S. 140–159.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina und Jörg Meibauer (2017): Sprache in der Prosa für Kinder und Jugendliche. In: Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur. Berlin und Boston, S. 559–568.
- Lypp, Maria (2000): Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur (1986). In: Dies.: Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt a.M. u.a., S. 87–99.
- Meletis, Dimitrios (2020): The Nature of Writing. A Theory of Grapholinguistics. Brest.
- Müller-Wille, Klaus (2019): Das Lesen neu erfinden. Zu Aspekten der Materialität in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Ute Dettmar, Caroline Roeder, Ingrid Tomkowiak (Hg.): Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven. Stuttgart, S. 11–26.
- Nebbrig, Alexander und Carlos Spoerhase (2012): Für eine Stilistik der Interpunktion. In: Dies. (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. Bern u.a., S. 11–31.
- Plath, Monika und Karin Richter (2018): Literarische Sozialisation in der mediatisierten Kindheit. Ergebnisse neuer empirischer Untersuchungen. In: Günter Lange (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. 4., unveränderte Auflage Baltmannsweiler, S. 485–507.
- Vach, Karin (2019): Typografie – zwischen Sprache und Bild. Funktionen der Typografie in multimodalen kinderliterarischen Erzählungen. In: Bettina Uhlig, Gabriele Lieber und Irene Pieper (Hg.): Einführung: Erzählen zwischen Bild und Text. München, S. 181–198.



# Große Erzählkunst: Anna Seghers' ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘<sup>1</sup>

Peter Eisenberg

## 1 Über Anna Seghers' Prosa

In seinem Tagebuch des Jahres 1947 schreibt Victor Klemperer, er habe endlich die Lektüre von ‚Das siebte Kreuz‘ abgeschlossen: „Aber ganz warm bin ich selten geworden. Sehr viele ausgezeichnete Skizzen um das eine Thema – aber das Thema selbst doch eng und partiell. Ausgezeichnete Technik des Detektivromans.“<sup>2</sup> An anderer Stelle schreibt er: „Man glaubt erst, sie lese vor, danach: sie habe auswendig gelernt. Vollkommen durchgeformte, geradezu ciceronianische Schriftperioden fließen ohne Pause, ohne Zögern, ohne alle Betonung, ohne allen Affekt, absolut gleichförmig u. endlos.“ Ihr Sprechen ist dem Zuhörer nicht angenehm. Ein ähnlicher Zungenschlag findet sich nicht selten in Besprechungen, wenn Seghers' Prosa stil zusammenfassend gekennzeichnet werden soll.

So liest man in literaturwissenschaftlichen Übersichtswerken beispielsweise „Charakteristisch ist die strenge, verknappende Prosa, auch die Verarbeitung von Märchen, Sagen und Legenden.“ In dieser „Prosa ... höchsten Ranges ... artikuliert sich erneut die Prosa Kleists und Hebels.“ Seghers erzähle „in sachlich-sprödem und zugleich ausdrucksvollem Stil von einem gescheiterten Aufstand der Fischer eines kleinen Ortes ...“ oder „Eine unbestechliche Beobachtungsgabe ... und das Wirken literarischer Vorbilder wie Kleists äußern sich in einem verdichteten Stil, der von manchen Zeitgenossen als ‚hart‘ bezeichnet wurde.“<sup>3</sup>

Etwas anders klingen Beschreibungen, die ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘ (im Weiteren ‚Ausflug‘) zum Gegenstand haben: Hans H. Henschen äußert im ersten Band der 1. Auflage von Kindlers Literaturlexikon (S. 1270): „Der Stil ist den Erzählperspektiven entsprechend bald kritisch einräumend und drängend, bald von kindlich-märchenhaften Assoziationen bestimmt.“ In der dritten Ausgabe des Kindler von 2009 wird daraus eine „suggestive Bildhaftigkeit und ästhetische Geschlossenheit“ (Bd. 14, S. 714f.). Wieland Herzfelde, Anna Seghers' New Yorker Verleger, schreibt im Klappentext der Erstausgabe von 1946 (zitiert nach der 13. Auflage der Taschenbuchausgabe im Aufbau Verlag von 2009, die im Folgenden als Textgrundlage dient): „Stärker noch als die Thematik ergreift der Stil dieser

<sup>1</sup> Für Hinweise zur Sache danke ich Rolf Schöneich, Gabriele Eisenberg, Nanna Fuhrhop, Niklas Schreiber, Niklas Reinken, Beatrice Primus†, Ralf Schnell, Anja Voeste und Jochen Vogt.

<sup>2</sup> Klemperer 1999, S. 394f., 558f.

<sup>3</sup> Quellen in Reihenfolge der Nennung: Brinker-Gabler et al. 1986, S. 281; Grabert et al. 1979, S. 294; Meid 2006, S. 562; Neugebauer 1972, S. 93.

Erzählungen. Wie ein Magnet ordnet er der inneren Zusammengehörigkeit nach Gegenstände und Vorgänge, die örtlich und zeitlich weit auseinander liegen. Diese schwierige, höchste Kunst erfordernde Erzählungsweise meistert die Dichterin mit einer so warmen, anschaulichen Sprache, dass der Leser, gebannt und entrückt, ein ganz naturhaft und mühelos Berichtetes zu erfahren meint.“ Für Walter Grossmann (1962, S. 126) ist die Novelle „ein seltener, geglückter Beitrag, in dem das gewonnene Niveau [der großen deutschen Erzählkunst] bewahrt und Neues erreicht wird.“ Und Fritz Pohle (1992, S. 41) möchte „die Gründe für die eigenartige Faszination“ erhellen, die von dieser Novelle ausgeht.

Spätestens bei solchen Charakterisierungen fragt sich der Sprachwissenschaftler, wie Seghers die beschriebene Wirkung erreicht. Die Frage ähnelt der von Aaron (1983, S. 12): „Was wir uns also unsererseits vornehmen, ist die genaue Beschreibung der Mittel und Wege – und ihrer Wirkungsweise –, deren sich diese Formierung bedient. Wir wollen studieren, wie der Text dem, was er der Geschichte entlehnt, eine Form und als Folge davon *einen Sinn* gibt, indem er es *konstruiert*.“<sup>4</sup> Was Aaron anstößt, ist ausführlich von Elisabeth Bense und Klaus Schulte gewürdigt worden, gerade auch in Hinsicht auf die sprachliche Seite seiner Analyse. Ihre Grundlage bleibt im Wesentlichen lexikalisch, schließt insbesondere Tempusformen, Zeitadverbiale und Deiktika ein.

## 2 Perspektiven des Erzählens und Erzählinstanzen im ‚Ausflug‘

Nach einem schweren Autounfall im Juli 1943 verbringt Anna Seghers einige Zeit der Rekonvaleszenz auf dem Rancho („Bauernhof“) eines amerikanischen Kunstfreundes in einem Bergdorf nahe der Stadt San Miguel de Allende (Melchert 2020, S. 95f.). Der ‚Ausflug‘ beginnt mit der Ich-Erzählung von einer Wanderung in ein tiefergelegenes Dorf, in dem die Erzählerin von ihrem Quartier aus ein Rancho wahrgenommen und beschlossen hatte, dorthin abzusteigen. Nach Erreichen des Dorfes legt sie eine Ruhepause auf einer Bank ein. Von dort aus betritt sie das Rancho und trifft auf dessen Hof ihre ehemalige Schulklasse mit den Lehrerinnen. Die Klasse befindet sich auf einem Ausflug vom Heimatort Mainz aus an den Rhein, der im Jahr 1913 oder 1914 stattgefunden hat. Während der Einkehr in ein Gartenlokal am Rheinufer kommt eine Jungenklasse mit ihren Lehrern dazu. Der gemeinsame Aufenthalt von Schülern und Lehrern wird Anlass zur Beschreibung der beteiligten Personen als junge Leute sowie ihres Verhaltens und Schicksals im späteren Leben, vor allem während des Ersten Weltkrieges, während des Faschismus‘ und während des Zweiten Weltkrieges. Die Erzählung endet in der Gegenwart des Rückwegs der Ich-Erzählerin in ihr Quartier.

Schon eine so geraffte Inhaltsangabe zeigt, wie naheliegend die in der Sekundärliteratur anzutreffenden Gliederungen nach Erzählebenen und -instanzen sind.

<sup>4</sup> Nach Schulte und Bense 1997, S. 300. Beim Bezug auf Aarons während der Pandemie schwer zugängliche Arbeit stützen wir uns auf den ausführlichen Rezensionartikel von Elisabeth Bense und Klaus Schulte.

Unterschieden werden mindestens zwei Ebenen, nämlich eine zeitlich offene der mexikanischen Exilsituation und eine geschlossene der „erinnernden Vergegenwärtigung“ des Schulausflugs<sup>5</sup>. Meistens werden allerdings drei oder vier Ebenen angesetzt. Erzählt wird zunächst, in welcher Situation sich die Ich-Erzählerin während des Exils befindet, wie sie sich auf den Weg zum Rancho macht und am Ende der Erzählung auf dem Rückweg zu ihrem Quartier befindet. Erzählt wird eine Rahmenhandlung. Das ist die erste Ebene, wir bezeichnen sie mit M (Mexiko).

Die Ereignisse innerhalb der Rahmenhandlung werden häufig noch einmal unterteilt auf die Erzählung vom Schulausflug (Ebene A, Ausflug) und die von der danach liegenden Zukunft der beteiligten Personen, ihres Verhaltens und Schicksals bis zum Tod in der Zeit vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs (Ebene Z, Zukunft). Manchmal wird noch eine vierte Ebene angesetzt, nämlich die der Autorin selbst, die von der Entstehung des ‚Ausflugs‘ erzählt (Ebene S, Schreiben). Insgesamt wie in (1):

(1) Erzählebenen

M	Mexiko	Exil, mexikanisches Dorf, Hin- und Rückweg Rancho
A	Ausflug	Mädchen, Jungen, Lehrer
Z	Zukunft	liegt zwischen A und dem zweiten Teil von M
S	Schreiben	Entstehung der Erzählung, nach M

Die Gliederung in Erzählebenen entsprechend (1) ist nicht nur intuitiv über die erzählten Inhalte plausibel, sondern sie ist es auch strukturell. So heißt es bei Aaron (1984), Betrachterinnen und Betrachter der Erzählung seien „zutiefst fasziniert von der eigenartigen, vor allem ihrer ästhetischen (und das heißt eben in erster Linie *sprachlichen*) Gestalt geschuldeten Kraft, die sich bei der Lektüre des Textes nahezu Leserinnen und Lesern jeden Alters und durchaus auch verschiedener sozialer Position und Nationalität bzw. kultureller Herkunft mitteilt.“ Dem folgen wir unmittelbar, nur dass sich der sprachliche Zugriff über die Syntax wesentlich von dem Aarons unterscheidet. Es ist geradezu erstaunlich, in welchem Umfang bestimmte von Seghers verwendete sprachliche Mittel spezifisch für die einzelnen Ebenen sind.

Als unmarkierte Erzählinstanz ist das Ich-Erzählen anzusehen, das auf allen Ebenen vorkommt. Allerdings gilt das ebenso fürs auktoriale Erzählen. An mehreren inhaltlich bedeutsamen Punkten findet ein Übergang zur Ebene Z statt, auf der vor allem auktorial erzählt wird. Der Erzähler „führt als Akteur und Vermittler eine Doppelexistenz, indem er dem Leser die reale Spannung und Zukunftserwartung des handelnden Ich suggeriert und ihn anspricht.“ (Lämmert 1968, S. 72). Natürlich ist man versucht, das auktoriale Erzählen der Autorin als Person zuzuschreiben, die sich hier ins Spiel bringe. Vielleicht sollte man wenigstens von einer auktorialen

<sup>5</sup> Henschen (1982, S. 1270). Henschen beruft sich dabei auf Hans Mayer.

ErzählerIn sprechen, lege artis wäre das allerdings nicht. Aber es sträubt sich alles, beim ‚Ausflug‘ einfach vom Erzähler zu sprechen. Auch gibt es gelegentlich deutliche Hinweise, dass tatsächlich ein Ausstieg aus der Ich-Erzählung stattfindet, sich eine außerhalb stehende Person äußert, eben die Autorin selbst. Die Sekundärliteratur weist mehrfach auf die Besonderheit hin, die das In-Erscheinung-Treten der Autorin im Werk von Seghers darstellt (extensiv so Weidermann 2020, S. 51-56). Manchmal wird dabei ausschließlich auf den ‚Ausflug‘ verwiesen<sup>6</sup>, manchmal daneben auf ‚Transit‘, was jedenfalls zutreffend ist. Wir gehen dem nicht im Einzelnen nach, geben aber einige Beispiele für das Erzählen auf Ebene S und Unsicherheiten seiner Bestimmung.

(I) Während der Ruhepause vor Betreten des Ranchos kennzeichnet die Ich-ErzählerIn den Beschluss, sich auf den beschwerlichen Weg zu machen, als „müßige Neugier“, die nur Restbestand einer alten Reiselust sei. „Die Lust auf absonderliche, ausschweifende Unternehmungen, die mich früher einmal beunruhigt hatte, war längst gestillt, bis zum Überdruß. Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt.“ Mit Heimfahrt ist die Rückkehr nach Deutschland gemeint, daran besteht kein Zweifel. Der ‚Ausflug‘ ist in den Jahren 1943 und 1944 entstanden, also lange vor Seghers' Heimkehr im Jahr 1947, und man darf wohl annehmen, dass der Hinweis auf diese „einzige Unternehmung, die mich noch anspornen konnte“ auch die Autorin als Person meint.

(II) Beim zweiten Beispiel fällt es ebenfalls schwer, nicht gleich von der Autorin selbst als ErzählerIn zu sprechen. Denn unübersehbar sind die Hinweise darauf, dass die Schülerin Netty (das ist Seghers' Rufname während der Kindheit) einen Bericht über den Ausflug verfassen wird.

Als die Rückfahrt beginnt, die Mädchen das Schiff nach Mainz besteigen, stellt sich plötzlich die Lehrerin Fräulein Sichel vor Netty auf. „Sie sagte zu mir mit blanken grauen Augen, weil ich gern fahre und weil ich gern Aufsätze schreibe, sollte ich für die nächste Deutschstunde eine Beschreibung des Schulausfluges machen.“ Und bei der Verabschiedung nach Verlassen des Schiffes heißt es: „Fräulein Sichel erinnerte mich noch einmal an den Schulaufsatz, ihre grauen Augen blinkten wie feingescheuerte Kieselsteine.“ Nach Rückkehr zur Rahmenhandlung endet die Erzählung mit einem letztmaligen Verlassen derselben ins Persönliche: „Man hat uns nun einmal von klein auf angewöhnt, statt uns der Zeit demütig zu ergeben, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen. Plötzlich fiel mir der Auftrag meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen.“

Die Pflicht zum Nichtvergessen des Schreibauftrags wird als Hommage an die längst ermordete Lehrerin in den Text aufgenommen, auch wenn noch einige Zeit bis zu seiner Realisierung vergehen sollte.

<sup>6</sup> Emphatisch so beispielsweise Hilzinger 1990, S. 1573; 1994.

(III) Einen Zweifelsfall stellt die Szene dar, in der es um Heimat geht, um das Wort und den Begriff. Die Mädchen stehen gemeinsam an Bord des Dampfers, der sie spät nachmittags bei schon fallender Dämmerung zurück nach Mainz bringt: „Nie hat uns jemand, als noch Zeit dazu war, an diese gemeinsame Fahrt erinnert. Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurde erwähnt, daß vornehmlich unser Schwarm aneinandergelehnter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte.“ Es steht nicht da, aber die Absicht der Autorin, diesem Mangel durch das eigene Schreiben abzuwehren, springt den Leser geradezu an.

Das Erzählen auf vier teilweise eng verschränkten Ebenen ist kompliziert, trotzdem wird der Textfluss kaum einmal unterbrochen, und trotzdem gibt es für den Leser so gut wie keine ungewollten Orientierungsprobleme, ganz so, wie Wieland Herzfelde es ausdrückt.

Wir folgen im Wesentlichen der oben skizzierten Gliederung des Textes und fokussieren die sprachlichen Mittel, mit denen Übergänge zwischen den Ebenen bewerkstelligt werden. Solche Übergänge beruhen in vielen Fällen auf Textverweisen. Wir erfassen sie vor allem über nominale Definitheit und die Grammatik von Attributen. Hier wie bei den Einlassungen zur Verbalgrammatik werden weniger lexikalische Worteigenschaften als vielmehr die grammatische Potenz von Wörtern und Phrasen ins Auge gefasst.

Zur Illustration einiger Spezifika des Sprachgebrauchs der Autorin und der methodischen Probleme ihrer Beschreibung greifen wir zum Abschluss des vorliegenden Textes einen besonders interessanten Prototyp heraus, nämlich die Verwendung mehrerer adjektivischer, dem Kernsubstantiv vorausgestellter Attribute.

### 3 Das Rancho wird betreten

Im Mittelpunkt steht zuerst der Eintritt ins Rancho. Wir starten mit dem Zeitpunkt, zu dem die Ich-Erzählerin kurz vor Betreten des Ranchos auf einer Bank ausruht.

#### (2) Ruhepause vor Betreten des Ranchos (S. 8)

*Das Rancho lag, wie die Berge selbst, in flimmerigem Dunst, von dem ich nicht wußte, ob er aus Sonnenstaub bestand oder aus eigener Müdigkeit, die alles vernebelte, so daß die Nähe entwich und die Ferne sich klärte wie eine Fata Morgana. Ich stand auf, da mir meine Müdigkeit schon zuwider war, wodurch der Dunst vor meinen Augen ein wenig verrauchte. (S. 6f.)*

Der Absatz steht, wie die gesamte Rahmenhandlung und beinahe die gesamte Erzählung, unauffällig im Präteritum und beginnt mit der definiten Deskription *das Rancho*. Definitheit ist an Vorerwähtheit<sup>7</sup> gebunden, die hier darin besteht, dass

<sup>7</sup> Der Begriff Vorerwähtheit ist interpretationsbedürftig. Definitheit ist möglich, wenn das bezeichnete Objekt irgendwie bekannt ist, häufig spricht man vom Vorhandensein einer ‚kognitiven



der Erzählerin am Vorabend vom Dach ihrer Herberge aus eine weiße Mauer „in den Augen gelegen“ hatte: „Ich hatte sofort nach der Mauer und nach dem Rancho gefragt, oder was es sonst war ... , doch niemand hatte mir Auskunft geben können.“ Das Ziel der Wanderung liegt jetzt im Dunst, unterscheidet sich darin nicht von den umliegenden Bergen. Seine Besonderheit, die ja das Interesse geweckt hatte, wird hintangestellt. Der Dunst flimmert nicht einfach, sondern er ist flimmrig, ist irgendwie mit einem Flimmern verwandt. Die Eigenschaft ist eine der visuellen Wahrnehmung und in diesem Sinn subjektiv. Ihre Unbestimmtheit wird sofort weiter ausgeführt.

Unausgedrückt bleibt nämlich, ob das Adjektiv erläuternd („appositiv“) oder limitierend („restriktiv“) zu verstehen ist. Es kann weggelassen werden, aber hätte man dann denselben Referenten von *Dunst* vor sich?<sup>8</sup> Die Ambivalenz wird bestätigt durch den folgenden Relativsatz: Sonnenstaub oder Müdigkeit? Letztere würde alles vernebeln und so zur Voraussetzung des folgenden Konsekutivsatzes werden. Die Erzählerin sieht etwas, das aussieht *wie* eine Fata Morgana, sie weiß aber, dass sie es möglicherweise mit keiner solchen zu tun hat. Sie wehrt eine Sinnestäuschung ab, ärgert sich über ihre Müdigkeit als deren möglichen Grund und führt deshalb eine Klärung der Wahrnehmung herbei.

Sinnestäuschungen werden ausdrücklich nicht akzeptiert, ganz im Gegenteil. Geradezu auffällig ist die Verwendung von definiten Deskriptionen, deren Verstehen ja auf vorhandenem oder vor Ort etabliertem Wissen beruht.

Dabei bleibt es auch beim Betreten des Ranchos. Der Vorgang wird für den Leser sprachlich mit allen Kennzeichen einer realistischen Beschreibung versehen. Mehrere Details sind kontextuell gebunden, man kennt sie bereits (*hinter der langen weißen Mauer, das einzelne Licht gestern abend*). Andere werden als zweifelhaft ausgewiesen und nicht einfach behauptet (*dabei sah es unbewohnt aus; wenn es keine Täuschung gewesen war*), mehrere sind modalisiert (*wahrscheinlich*) und einige sind ausdrücklich begründet (*von unzähligen Regenzeiten verwaschen*).

### (3) Im Rancho (S. 9)

*Es schimmerte grün hinter der langen weißen Mauer. Wahrscheinlich gab es einen Brunnen oder einen abgeleiteten Bach, der das Rancho mehr bewässerte als das Dorf. Dabei sah es unbewohnt aus mit dem niedrigen Haus, das auf der Wegseite fensterlos war. Das einzelne Licht gestern abend hatte wahrscheinlich, wenn es keine Täuschung gewesen war, dem*

Adresse'. Diese kann auf recht unterschiedliche Weise zustande kommen. In einem Satz wie *Er betrat das Haus und sah sich zuerst die Küche an* kann *die Küche* definit sein, weil ein Haus normalerweise eine und genau eine Küche hat. Dieses Weltwissen wird durch Definitheit bestätigt, kann aber durchaus auch erst hergestellt werden. In einem Satz wie *Sie schickte ihre Tochter aufs Gymnasium und den Sohn in die Schreinerlehre* wird mitgeteilt, dass sie je eine Tochter und einen Sohn hat. Klassiker zur Definitheit ist Hawkins 1978, zum Deutschen Eisenberg 2013, S. 148ff.; Zifonun et al. 1997, S. 1951ff. Einige der hier wirksamen Mechanismen sind z.B. in Jallerat-Jabs und Marschall (2012) genauer beschrieben.

<sup>8</sup> Restriktive Relativsätze schränken die Extension des modifizierten Substantivs ein, nichtrestriktive lassen sie unverändert. Zur Unterscheidung und Unterscheidbarkeit von restriktiven und appositiven Attributen Fabricius-Hansen (2015).

*Hofhüter gehört. Das Gitterwerk war, längst überflüssig und morsch, aus dem Toreingang gebrochen. Doch gab es im Torbogen noch die Reste eines von unzähligen Regenzeiten verwaschenen Wappens. Die Reste des Wappens kamen mir bekannt vor, wie die steinernen Muschelhälften, in denen es ruhte. Ich trat in das leere Tor. Ich hörte jetzt inwendig zu meinem Erstaunen ein leichtes, regelmäßiges Knarren. Ich ging noch einen Schritt weiter. [...] Das Knarren wurde bald deutlicher, und ich sah in dem Gebüsch, das immer dichter und saftiger wurde, das gleichmäßige Auf und Ab von einer Schaukel oder einem Wippbrett [...] Im selben Moment rief jemand „Netty!“*

Nichts ist herbeigezaubert, alles hat seinen Ort. Das Gitterwerk gehört zum Torbogen und damit zum Tor, wie das Tor selbst zum Hof. Für ein Wappen gilt das nicht, es wird indefinit eingeführt. Das Wappen kommt der Erzählerin bekannt vor. Sie weiß etwas, weiß aber nicht, was es ist. Ihre Distanz zur Situation wird unübersehbar am Erstaunen über ein leichtes, regelmäßiges Knarren, das beim Näherkommen deutlicher und damit homomorph gesetzt wird zum dichter und saftiger werdenden Gebüsch, bis dann auch noch jemand (wieder indefinit) „Netty!“ ruft.

Die Szene kann sich während des Schulausflugs so nicht abgespielt haben. Sie beschreibt detailliert und sprachlich aufwendig den Übergang zur Ebene des Schulausflugs (A) unter ständigem Verweis auf Sinneswahrnehmungen und Orientierungsbemühungen der Erzählerin. Der Ausruf von Anna Seghers' Mädchen-Rufnamen ist Höhepunkt und Abschluss des Übergangs. Die folgende Äußerung zu all den Namen, die ihr während der weltweiten Irrfahrt beigelegt worden waren, endet mit dem Bekenntnis, sie habe „manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren ...“ Er wird jetzt zur Bestätigung, dass die Erzählerin sich tatsächlich auf dem Schulausflug befindet.

Die beiden Welten in den zitierten Abschnitten sind sprachlich je für sich als in gleicher Weise ‚reale‘ erzählte Welten gefasst. Zwischen ihnen steht Folgendes.

(4) Der Übergang (S. 8f.)

*Ich ging durch den Einschnitt in der Palisade aus Kakteen und dann um den Hund herum, der, wie ein Kadaver völlig reglos, mit Staub bedeckt, auf dem Weg schlief, mit abgestreckten Beinen. Es war kurz vor der Regenzeit. Die offenen Wurzeln kahler, verschlungener Bäume klammerten sich an den Abhang, im Begriff zu versteinern. Die weiße Mauer rückte näher. Die Wolke von Staub oder auch von Müdigkeit, die sich schon ein wenig gelichtet hatte, verdichtete sich, in den Bergeinschnitten nicht dunkel wie Wolken sonst, sondern glänzend und flimmerig. Ich hätte an mein Fieber geglaubt, wenn nicht ein leichter heißer Windstoß die Wolken wie Nebelfetzen nach anderen Abhängen verweht hätte.*

Der Absatz verwendet zunächst die bekannten, gerade näher gekennzeichneten sprachlichen Mittel. Etwas gänzlich Neues bringt dann der Relativsatz, der auf den ersten Blick als limitierendes Attribut zu *Hund* fungiert. Wir haben es hier mit

gleich drei Einheiten zu tun, deren Status vielen Grammatikern Kopfzerbrechen bereitet. Kern des Nebensatzes ist *der auf dem Weg schlief* mit Lokaladverbial in Form einer Präpositionalgruppe (PrGr). Dazu kommen das Adjektiv *reglos* und die weiteren PrGr *mit Staub bedeckt* und *mit abgestreckten Beinen*. Funktional und semantisch sind sie janusgesichtig, denn einerseits fungieren sie adverbial mit Bezug auf das Prädikat, haben aber andererseits attributive Bezüge, indem sie die Bedeutung von Satzgliedern wie Subjekt oder Objekt modifizieren. Meist wird versucht, das mit Begriffen prädikatives Attribut oder Subjekts-/Objektsprädikativ einzufangen.<sup>9</sup>

Der eigenartig unbestimmte, zum wiederholten Lesen auffordernde Charakter des Relativsatzes beruht einmal auf den Prädikativattributen als solchen, wird aber konstruktiv weiter forciert. Die vorangestellte Vergleichsphrase *wie ein Kadaver* kann dem Adjektiv wie den PrGr zugeordnet werden. *Kadaver* selbst tritt als Vergleichsgröße neben *Hund*, so dass offen bleibt, ob die Attribute die Bedeutung von *Hund* oder die von *Kadaver* modifizieren. Darüber hinaus wird das prädikative Attribut *mit abgestreckten Beinen* nach rechts herausgestellt, was als höchst markierte Wortstellung mit Bezeichnungen wie Zusatz, Ausklammerung, Nachtrag, lockerer Nachtrag belegt wird und erneut zu genauem Hinsehen auffordert. Die genannten Adjektiv- und Präpositionalphrasen sind in sich hermetisch und ohne jede syntagmatische Bindung zur Umgebung. Es besteht keinerlei Rektions-, Kongruenz- oder syntaktische Identitätsbeziehung, keine Anaphorik, nichts. Wir haben es mit einer zerklüfteten Satzstruktur zu tun, die satzsemantisch kaum vollständig auflösbar bleibt. Auch wenn man sich jeden Analogieschlusses auf die Befindlichkeit der Erzählerin in diesem kritischen Augenblick enthält, kann doch von höchster inhaltlicher Wirksamkeit des Gebrauchs sprachlicher Mittel gesprochen werden.

Es folgt, abrupt und etwas überraschend, die einfache Feststellung *Es war kurz vor der Regenzeit*, beruhend auf einem Weltwissen, das textintern nun beschriebene Folgen großer Trockenheit motiviert (*kahl, verschlungen, im Begriff zu versteinern*), aber auch den später so wichtigen Hinweis auf einen Brunnen und Bach im Inneren des Ranchos vorbereitet.

Das Schwanken zwischen Wahrnehmung und für möglich gehaltener Sinnestäuschung wird auf die Spitze getrieben. Nicht die Erzählerin nähert sich der Mauer, sondern diese rückt näher. Ein Versuch, die Wahrnehmung zu stabilisieren, ist für einen Augenblick erfolgreich. Denn die Wolke kann von Staub oder von Müdigkeit sein, was sich auf den ersten Absatz bezieht, und Erinnerungs-, aber nicht Wahrnehmungsarbeit erfordert. Dasselbe gilt für die folgende desintegrierte Phrase *in den Bergeinschnitten ..*, die syntaktisch wieder ganz für sich und ohne grammatisch formalen Bezug dasteht.

Der Abschnitt endet mit einem Kontrafaktiv. Jetzt geht es nicht mehr nur um Sinnestäuschung, sondern um „mein Fieber“, das zweifellos vorhanden war und nur mühsam als verantwortlich für den Zustand der Erzählerin abgewehrt wird.

<sup>9</sup> Arbeiten zur Systematik von Attributen schließen sie von diesen aus, weil Attribute nicht als selbständige Satzglieder, sondern als Bestandteile von Satzgliedern gelten (siehe z.B. Fuhrhop und Thieroff 2005; Ägel 2017).

Nicht allein mit lexikalischen, sondern ganz wesentlich auch mit syntaktischen Mitteln führt uns Seghers den Übergang der Erzählerin von der einen in die andere Welt vor Augen. Beide Welten werden mit hohem sprachlichen Aufwand als aus der Erzählperspektive reale Welten dargestellt.

#### 4 Gegenwärtiges und Zukünftiges

Dieser zentrale Teil der Erzählung ist sprachlich eng mit dem vorausgehenden vernetzt. So werden neue Wahrnehmungen mehrfach als Wolken eingeführt, die sich beim Hinsehen sogleich verflüchtigen und freie Sicht zulassen (*Der Baumstamm schien auch zuerst in einer dicken Wolke zu stehen...; Die blaue Wolke von Dunst... vernebelte über allen Mädchentlichen ...*). Auch wird darauf geachtet, dass die Ich-Erzählerin weiter wahrnehmungsmäßig auf Distanz bleibt (*Beim Klang meines alten Namens packte ich vor Bestürzung ... mit beiden Fäusten nach meinen Zöpfen. Ich wunderte mich, dass ich die zwei dicken Zöpfe anpacken konnte*).

Wir fokussieren jetzt die sprachlichen Mittel, mit denen die zahlreichen Wechsel vom gegenwärtigen Treffen zu den späteren Schicksalen der Mädchen, Jungen und Lehrer in etwas wie Erzählschleifen vorgenommen wird.

Häufig und insgesamt nahezu erschöpfend werden Ereignisse, die zeitlich nach dem Schulausflug liegen, mit Formen des Verbs *sollen* plus Infinitiv, mit *würde* plus Infinitiv und scheinbar auch mit zukunftsbezogenem Plusquamperfekt dargestellt. In (5) einige der Beispiele mit *würde*. Die Sätze sind teilweise gekürzt, aber nur so weit, dass die Konstruktion erkennbar bleibt.

- (5)
- a. *Im ersten Weltkrieg würde sie sich noch immer freuen*
  - b. *ohne zu ahnen, dass sie später das Fräulein Sichel bespucken und als Judensau verhöhnen würde*
  - c. *Nach Ablauf der Trauerzeit würde sich Marianne ... eine neue Verbindung wählen*
  - d. *später würde er ... Lenis Mann für immer fortbringen*

Die in (5) gezeigte Verwendung von *würde* plus Infinitiv gilt als typisch für erlebte Rede. Sie bezieht sich auf Zukünftiges. Zu ihrer Bedeutung gehört, dass dem im Subjekt Genannten (häufig eine Person oder Personengruppe) Intentionalität bei der Realisierung des zukünftigen Ereignisses zugeschrieben wird. Die Verbindung aus *würde* plus Infinitiv wird meistens als Zukunft der Vergangenheit oder Futur des Präteritums bezeichnet.

Schwierig und noch immer umstritten ist die formale Analyse mit paradigmatischer Verortung der Konstruktion. *Würde* sieht aus wie ein Konjunktiv, wird aber in der Spezialliteratur nicht selten als Form angesehen, die man auch als indikativisch oder als moduslos lesen kann.<sup>10</sup> Den Schwierigkeiten der Formanalyse

<sup>10</sup> Zu dieser Diskussion einschließlich ihrer grammatiktheoretischen Implikationen z. B. Jørgensen 1970 und Thieroff 1992.

entspricht eine Vielfalt semantischer Deutungen. Seghers' Verwendung der Konstruktion beruht auf einem Wissen über Zukünftiges (Lämmerts ‚vision par derrière‘), sie ist aber bei weitem nicht darauf beschränkt. Genia Schulz etwa (1986, S. 42) beschreibt sie bei Peter Weiss als Konjunktiv des Futur I, der gleichzeitig Potentialis und Irrealis sei. Beides ist sie hier nicht. Die nächstliegende Lösung könnte darin bestehen, dass man Seghers' Gebrauch der *würde*-Konstruktion als Realis ansieht.

Vieles ist bei den Beispielen mit *sollte*, die noch etwas zahlreicher sind als die mit *würde*, ähnlich (6).

- (6) a. *Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin ... mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, ...*  
 b. *dem ein Geschöß im ersten Weltkrieg den Bauch zerreißen sollte*  
 c. *der später in unserer Stadt SS-Sturmbannführer werden sollte*  
 d. *während die Else solchermäßen ihre Schlaueheit erprobte, ... sollte ihre eigene Liebe noch lange auf sich warten lassen.*

Die Form *sollte* liegt im sog. epistemischen (auf Wissen bezogenen) Gebrauch des Verbs vor, der bei Modalverben der Grundbedeutung eines deontischen (auf Normatives bezogenen) Gebrauchs gegenübersteht. Zur Grundbedeutung von *sollen* wie in *Du sollst nicht töten* gehören ein Handlungsziel, das ‚Nicht-Töten‘, und eine Obligation, die den Adressaten ‚Du‘ auf das Handlungsziel orientiert, ihn daran bindet. Bei *sollen* hat die Obligation meistens etwas mit moralischer Verpflichtung zu tun. Woher genau sie kommt, ergibt sich allenfalls aus dem Erzählkontext. Der epistemische Gebrauch weist kein solches Handlungsziel auf, er teilt Sachverhalte ohne Obligation mit. Klar ist aber, dass der Sprecher etwas über das Eintreten oder Zutreffen dieses Sachverhaltes weiß.

Die Verwendung von *sollen* hat futurische Bedeutung und ist offensichtlich verwandt mit dem, was bei *würde* die Zukunft der Vergangenheit oder das Futur des Präteritums genannt wird. Das zeigt sich schon, wenn man etwa in 6a *sollte* durch *würde* ersetzt: „Doch später würde sie dieselbe Lehrerin, ... mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen ...“ Ein Unterschied in der Bedeutung besteht darin, dass *würde* eine Intentionalität bei der Realisierung des bezeichneten Sachverhalts einschließt, *sollen* aber nicht. Es schließt sie aber auch nicht aus, d.h. die Konstruktion lässt offen, ob eine Intention beim Handlungsvollzug besteht.

Nur auf den ersten Blick könnte dem regelmäßig gebildeten Präteritum *sollte* auch etwas über den Status von *würde* zu entnehmen sein. Die Modalverben bilden das Prät regelmäßig nach dem Muster der schwachen Verben mit dem Dentalsuffix [t]. Der Konj Prät wird jedoch bei *dürfen*, *können*, *mögen*, *müssen* mit Umlaut gebildet, bei *sollen* und *wollen* aber nicht. Bei ihnen ist der Konj formgleich mit dem Ind, als Konj also nicht erkennbar. Die Analyseprobleme bleiben. Zwar liegt bei dieser Form des Fut Prät zweifellos ein Präteritum vor, aber Aussagen über den Modus der Form bleiben erst einmal Spekulation. Möglicherweise kommt man

einer Lösung näher über die Frage, welche Formen von *sollen* über *sollte* hinaus in dieser Verwendung überhaupt möglich sind.

Ganz anders als bei *würde* und *sollte* liegen die Probleme beim Plusquamperfekt in einer scheinbar verwandten Verwendung. In der einschlägigen Literatur (Thieroff 1992, S. 271ff.; Socka 2004, S. 249f.) wird die Möglichkeit erörtert, dass diese Verwendung überhaupt problematisch sei und schnell zu ungrammatischen Sätzen führe. Bei Seghers finden sich Sätze wie 7a, b.

- (7)
- a. *Sie hatte später das klobige schwarze Kreuz im Kleidausschnitt nie abgelegt*
  - b. *Genauso flink und beherzt hatte sie später für die ... Bekenntniskirche gesammelt*
  - c. *Kein ungefährliches Amt, aber sie hatte ebenso frisch und natürlich das Scherflein gesammelt.*
  - d. *Mir kam jetzt alles unmöglich vor, was man mir über die beiden erzählt und geschrieben hatte*
  - e. *Dann hätte sich Marianne auch später nie geweigert, für Lenis Kind zu sorgen*

Zur Bedeutung des Plusquamperfekts in Standardverwendung gehört eine Zeitan- gabe, die ‚Referenzzeit‘. Das Pqpf besagt dann, dass die Ereigniszeit vor der Referenzzeit liegt. In 7d liegt dieser Gebrauch des Pqpf vor: Die Referenzzeit ist die des Hauptsatzes, das Ereignis des Erzählens liegt davor. Auch in Konditionalsätzen wie dem Irrealis in 7e gibt es zweifellos ein Pqpf mit Zukunftsbezug. In 7a, b fehlt eine Referenzzeitangabe und durch die Zeitangabe *später* entsteht der Eindruck, die Ereigniszeit liege nach der Sprechzeit, also in der Zukunft. Aber der Eindruck täuscht. In 7c fehlt eine Angabe wie *später* und schon ist der Zukunftsbezug des Pqpf verloren.

Die Referenzzeit wird nachgeliefert, für 7a schon im Folgesatz „Sie war ganz freimütig furchtlos statt mit einem Hakenkreuz mit ebendiesem Kreuz nach dem verbotenen Gottesdienst der Bekenntniskirche umhergegangen“. Der Kontext von 7a schließt den Zukunftsbezug des Pqpf aus. Dasselbe lässt sich für 7b zeigen. Es bleibt offen, ob ein Pqpf in einer Weise zukunftsbezogen verwendbar ist, die entsprechende Kontexte überschreiben kann. Hier liegt eine solche Verwendung nicht vor. Das Tempus Pqpf ist kein Indikator für einen Wechsel der Erzählperspektive. Diese bleibt jeweils bestehen, wie sie gerade ist.

## 5 Rückweg

Mit Rückweg ist zweierlei gemeint, einmal der Heimweg der Mädchenklasse vom Schulausflug nach Mainz und zum zweiten die Rückkehr der Ich-Erzählerin zu ihrem Quartier, von dem aus sie zum Abstieg in das Dorf mit dem Rancho aufgebrochen war.

Zunächst zur Rückkehr nach Mainz. Es gibt einen kurzen Text mit dem Titel ‚Zwei Denkmäler‘, in dem Anna Seghers vom Plan eines Buches spricht. Der Text macht auch einiges darüber deutlich, worum es Seghers im Ausflug geht. Er existiert in zwei Versionen, die ältere stammt aus dem Jahr 1945, die jüngere aus dem Jahr 1965. Letztere endet mit folgendem Absatz.

(8) Zwei Denkmäler

*In der Erzählung, die ich vor dem zweiten Weltkrieg zu schreiben begann und im Krieg verlor, ist die Rede von dem Kind, dem die Mutter Milch holen wollte, aber nicht heimbringen konnte. Ich hatte die Absicht, in dem Buch zu erzählen, was aus diesem Mädchen geworden ist.*

Jochen Vogt (1997) hat die Entstehung und Bedeutung von ‚Zwei Denkmäler‘ rekonstruiert und ist dabei auch der Frage nachgegangen, was es mit dem angekündigten Buch auf sich haben könnte. Seghers meint damit den Titel ‚Mariage Blanc‘, in dem es um eine Eheschließung auf dem Papier als Rettungsaktion geht. Die Arbeit an diesem Text wurde nicht abgeschlossen. Seghers teilt ja sogar mit, das Manuskript sei im Krieg verloren gegangen.

Motive und Bruchstücke finden sich, so schreibt Vogt, in mehreren anderen Werken: „In diesem Zeit- und Werkkontext kann die enge Motiv-Verbindung der *Zwei Denkmäler* ... vor allem zum *Ausflug der toten Mädchen* ... nicht verwundern.“

Im ‚Ausflug‘ wird die Geschichte von ‚Mariage Blanc‘ nicht erzählt, auch nicht in komprimierter Form. Ihre Motive sind jedoch vorhanden, teilweise mehrfach. Und immer wieder entsteht der Eindruck, man befinde sich hier auf Ebene S und erfahre, warum der ‚Ausflug‘ geschrieben werden musste. Das gilt etwa für die indirekte Frage „was aus diesem Mädchen geworden ist“. Sie wird aufgenommen beim Schicksal von Lenis Kind. Als die Mutter ins KZ abgeholt wird, hatten Nachbarn das Kind versteckt und seine Existenz verleugnet. Es entging dem KZ, wurde aber von der Gestapo gefunden: „Doch durch die Verleugnung überlebte das Kind Lenis das Bombardement. Denn es wurde von der Gestapo in ein abgelegenes Nazierziehungsheim gebracht.“

Der Verweis in ‚Zwei Denkmäler‘ auf ein Unglück „vor dem Zweiten Weltkrieg“ ist ebenfalls aufgenommen, denn viele der erzählten Schicksale beginnen ja im Ersten Weltkrieg oder enden sogar dort.

Die Rolle der Mutter kommt auch nach der gerade zitierten Textstelle mehrfach zur Sprache. Seghers hatte zur Entstehungszeit des ‚Ausflugs‘ keine Kenntnis vom Schicksal ihrer Mutter, die ständig vom Abtransport ins KZ bedroht war. Am prominentesten erscheint die Mutter ganz zum Schluss der Erzählung bei Heimkehr der Tochter ins Elternhaus. Wir gehen später auf diese Szene ein.

Die auffälligste Besonderheit im letzten Textteil des ‚Ausflugs‘ besteht darin, dass nicht wie vorher ein Wechsel zwischen den erzählten Welten stattfindet, sondern dass diese Welten gleichzeitig vorhanden sind. Die Mikrostruktur des Textes nimmt die Rolle der Heimatstadt Mainz für das Leben der Erzählerin auf. Mainz ist die Stadt ihrer Kindheit und Jugend, die Stadt ihrer Familie, des Lebens und Schicksals der Klassenkameraden, die Stadt der totalen Zerstörung, die Stadt der späteren

Spurensuche und die der zwei Denkmäler. Man kann, so macht Seghers deutlich, die Rollen der Stadt nicht in irgendeiner Hinsicht voneinander isolieren, nicht auf getrennten Ebenen erzählen, wie das vorher möglich war.

Die vielleicht engste Verbindung der Erzählebenen einschließlich eines Rückgriffs auf Ereignisse des Ersten Weltkriegs findet sich in folgendem Abschnitt.

(9) Gleichzeitigkeit (S. 33)

*Auch Brauns Tapetengeschäft, das mit der Familie in diesem Krieg verbrannt sein sollte, nachdem ihm im ersten Krieg durch ein Fliegerabwehrgeschoss nur die Schaufenster zertrümmert worden waren, zeigte die geblühten und gestreiften Tapetenauslagen, so daß die Marie Braun, die zuletzt neben mir gegangen war, rasch in das Geschäft ihres Vaters ging. Die nächste unter uns Heimkehrerinnen, Katharina, lief zu ihrer winzig kleinen Schwester Toni, die unter den Platanen auf einer steinernen Stufe vor dem Brunnen spielte. Der Brunnen und alle Platanen waren ja wohl längst zerschmettert, doch die Kinder vermißten gar nichts zum Spielen, denn auch ihre letzte Stunde hatte geschlagen in den Kellern der umstehenden Häuser.*

Am Anfang steht die Voraussicht auf ein Ereignis im Zweiten Weltkrieg. Das Tapetengeschäft wird nicht verbrennen, sondern es sollte verbrannt sein. In dieser auffälligen Formulierung kann der Infinitiv *verbrannt sein* dem intransitiven Verb *etwas verbrennt* als Perfekt zugeordnet werden. Das Verb hat keinerlei Agenseigenschaften. Ebenso möglich ist jedoch ein Bezug auf das sog. Zustandspassiv des transitiven Verbs *jemand verbrennt etwas*. Das Zustandspassiv ist typisch für agentive Verben, die einen Vorgang bezeichnen, der so zum Abschluss kommen kann, dass das vom Subjekt Bezeichnete (das Patiens) in einen neuen Zustand übergeht, wie in *Der Rasen ist gemäht*, *Das Auto ist repariert*. Schlecht oder nicht verwendbar ist es bei Verben wie *finden*, *hören*, *zeigen*, die punktuell sind und zu keiner Zustandsänderung führen. In Sätzen wie *Das Glas ist geleert*, *Das Haus ist verbrannt* bezieht sich das Verb direkt auf einen Nachzustand, schließt aber den Bezug auf einen Vorgang nicht aus. Das Zustandspassiv ist möglich. Ein Agens ist nicht zu sehen, es ist aber in der Grammatik des Verbs präsent, auch im Passiv. Darin besteht der Unterschied zwischen den Lesungen der beiden Verben *verbrennen*. Oder mit anderen Worten: dem Satz *Das Haus ist verbrannt* sieht man nicht an, zu welchem Verb er gehört. Ob der Leser einer der beiden Bedeutungen zuneigt, weiß man nicht. Aber möglich sind sie, und unbedeutend ist der Unterschied nicht. Seghers verbindet die Phrase mit *sollen*, macht daraus ein FutPrät. Ein Verantwortlicher bleibt also zunächst ungenannt.

Das wird im folgenden Nebensatz nachgeholt. Der Temporalsatz mit *nachdem* signalisiert Vorzeitigkeit, explizit durch *im ersten Krieg* bestätigt. Temporal ist die Konjunktion allein auf Vorzeitigkeit festgelegt, deshalb gehört sie zu denen, die Attribute für Zeitintervalle vertragen (*kurz nachdem*). Vor allem aber haben solche reinen Temporalausdrücke im Deutschen häufig kausale Konnotationen (,post hoc – propter hoc‘). Der kausale Prototyp *weil* zeigt bis heute am Wortkörper seine



temporale Herkunft (*Weile*), und *wenn* verbindet untrennbar das Konditionale (eine Form von Kausalität) mit dem Temporalen. Der *nachdem*-Satz kann mit der engen semantischen Verbindung zum vorausgehenden Relativsatz, die noch verstärkt wird durch das Pqpf *zertrümmert worden waren*, dessen Referenzzeit ebenfalls im Relativsatz gegeben ist, als frühe Warnung oder als Hinweis auf eine erste Stufe von Zerstörung verstanden werden. Und mit dem Hinweis *Fliegerabwehrgeschoss* weist Seghers nicht dem Feind, sondern den eigenen Leuten die Zerstörung zu. Dazu genügt ein einziges Wort.

„Marie Braun ging rasch in das Geschäft ihres Vaters“, jetzt sind wir zurück auf Ebene A und bleiben dort mit Katharina, die zu ihrer winzig kleinen Schwester Toni läuft. Toni spielt unter den Platanen vor dem Brunnen. Die Erzählerin vereint mit einem einfachen modalisierten Aussagesatz Heimkehr und Zerstörung als gleichzeitig. Die Modalpartikeln *wohl* und *ja* drückt eine Vermutung des Sprechers bzw. eine Erinnerung an Bekanntes aus und haben dabei häufig rhetorische Konnotationen, etwa im Sinne von ‚Das weiß man doch‘. Umso wirksamer um nicht zu sagen schockartiger kommt der Adversativsatz mit der Feststellung, die Kinder vermissen dennoch nichts. *Vermissten* ist ein echtes Agensverb, es bezeichnet eine Tätigkeit. Dass tote Kinder nichts vermissen, ist kognitiv von exakt der gleichen Qualität wie dass tote Mädchen einen Ausflug machen. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass hier ein Kausalsatz folgt, der das Nicht-Vermissen der Kinder ausdrücklich mit ihrem Tod begründet. Durch das Pqpf *hatte geschlagen* klingt außerdem zum ersten Mal und noch ziemlich unauffällig über die zugehörige Referenzzeit ein Bezug auf Ebene M an, d.h. bereits hier wird die mentale Rückkehr zur Exilsituation angekündigt. Anders als beim Hinweg ist das Ziel der Veränderung bekannt. Nicht eine neue, wenn auch an Erinnerungen reiche Welt wird betreten, sondern die tatsächlich vorhandene. Dieser Unterschied bestimmt die verwendeten sprachlichen Mittel.

Gleichzeitigkeit von auseinanderliegenden Ereignissen bleibt das Bauprinzip bis zum Ende der Erzählung, man ist versucht von Homomorphie zur Inhaltsstruktur zu sprechen. Anstelle der zerstörten Stadt tritt die Exilsituation als gleichzeitig mit der Heimkehr vom Ausflug in die unzerstörte Stadt ins Bewusstsein der Erzählerin, zunächst mit kurzem Flackern, dann übermächtig. Hier die Passage der Begegnung mit der Mutter vor dem Elternhaus.

(10) Die Mutter im Elternhaus (S. 36)

*Ich war durch und durch müde, so daß ich froh war, endlich vor dem Hause zu stehen. Nur kam es mir unerträglich schwer vor, die Treppe hinaufzusteigen. Ich sah bis zum zweiten Stock hinauf, in dem unsere Wohnung lag. Meine Mutter stand schon auf der kleinen, mit Geranienkästen verzierten Veranda über der Straße. Sie wartete schon auf mich. Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich. Wie dunkel ihr glattes Haar war, mit meinem verglichen. Meins wurde ja schon bald grau, während durch ihres noch keine sichtbaren grauen Strähnen liefen. Sie stand vergnügt und aufrecht da, bestimmt zu arbeitsreichem Familienleben, mit den gewöhnlichen Freuden und Lasten des Alltags, nicht zu einem qualvollen,*

*grausamen Ende in einem abgelegenen Dorf, wohin sie von Hitler verbannt worden war.*

Wie auf dem Hinweg steht am Anfang eine Müdigkeit, die über den Finalsatz aber zum Grund für die Freude am Erreichen des Elternhauses wird. Wahrscheinlich muss man die Müdigkeit als Voraussetzung dafür verstehen, dass noch auf Ebene A erzählt werden kann. Ebene M tritt sofort in Erscheinung, aber zunächst gebrochen durch psychische Verben (*kam mir vor, aussah*). Durch die satzsemantisch nicht notwendige Herausstellung nach rechts von *die Mutter* wird diese explizit fokussiert und auf Ebene A fest verankert, während die Erzählerin selbst sich schon auf Ebene M befindet (*Wie dunkel ihr Haar war ...meins wurde ja schon bald grau*). Der Wechsel zum Schicksal der Mutter, also zur Ebene Z, wird über Negation der Partizipialgruppe (PrtGr) bei *bestimmt* realisiert. Die Infinitkonstruktion ist eine für das Geschriebene typische Verdichtung von Sätzen, sie hat weder ein Subjekt noch die verbalen Fintheitsmerkmale. Diese Art von Antonymie ist formal unaufwendiger, als wenn man es mit vollständigen Sätzen zu tun hätte. Nicht einmal das Partizip selbst muss wiederholt werden. Der Parallelismus hängt vollständig am Negator und der von *bestimmt* regierten Dativ-Präposition: *nicht zu*. Die Sparsamkeit der Mittel trägt viel zur Empfindung von Abruptheit des Ebenenwechsels bei.

## 6 Adjektive beim Substantiv

Beim Versuch, Anna Seghers' Prosa etwas auf dem Weg über die sprachliche Form abzulauschen, glaubt man immer wieder, dies oder jenes oder beides als typisch, prägend, charakteristisch oder besonders wirkmächtig ansehen zu sollen. Das ist vor allem dann der Fall, wenn die Funktion einer Konstruktion zum Erzählten und seiner Entwicklung oder zum Bau des beschriebenen Textes genau zu passen scheint. Beispiele dafür sind im obigen Text durchaus vorhanden und auch markiert worden. Bisher wurde zuerst gefragt, mit welcher Konstruktion man es jeweils zu tun habe. Der umgekehrte Weg ist ebenfalls möglich und soll jetzt für einen Einzelfall besprochen werden. Wir starten mit der Konstruktion und versuchen zu erfassen, wie und wozu sie verwendet wird.

Die gewählte Konstruktion ist das dem Kernsubstantiv vorausgehende komplexe adjektivische Attribut mit mehreren, weitaus überwiegend mit zwei flektierten Adjektiven wie in *das tückische chinesische Virus*. Es tritt in folgenden Varianten auf (11).

- (11) a. *das tückische chinesische Virus*  
 a'. *das tückische, chinesische Virus*  
 b. *ein tückisches chinesisches Virus*  
 b'. *ein tückisches, chinesisches Virus*  
 c. *tückisches chinesisches Virus*  
 c'. *tückisches, chinesisches Virus*  
 d. *mit tückischem chinesischem Virus*

- d' . mit *tückischem, chinesischem Virus*  
 e. mit *tückischem chinesischem Virus*  
 e' . mit *tückischem, chinesischem Virus*

Auch Koordination mit nebenordnenden Konjunktionen gehört in diesen Bereich, im ‚Ausflug‘ etwa wie in 12a, b (jeweils mit Seitenangabe im Text).

- (12) a. 11 *mit ihrem spiegelglatten und runden Apfelgesicht*  
 b. 22 *mit seinen großen und kleinen Freunden*

In 12a werden die Adjektivbedeutungen in gleicher Weise dem Apfelgesicht zugeschrieben, es finden Teilmengenbildungen über Apfelgesichtern statt. Bezeichnet ist deren Schnittmenge. In 12b wird die Vereinigung aus der Menge seiner großen Freunde und seiner kleinen Freunde bezeichnet. Koordination von Adjektiven kommt im ‚Ausflug‘ auch mit *oder* und *aber* vor. Die jeweiligen Bedeutungen sind kompositionell einfach zu ermitteln, wir behandeln das knappe Dutzend solcher Fälle nicht weiter.

Die Varianten 11a-d kommen im Ausflug alle vor, und zwar sowohl solche ohne Komma (ungefähr 20 Fälle) als auch solche mit Komma (ungefähr 25 Fälle). Diese Zahlen ergeben sich, wenn man drei oder mehr Adjektive beim Substantiv mitzählt.

Eine Auffälligkeit besteht im Fehlen des Typs 11e, dem in der Spezialliteratur der jüngeren Vergangenheit unter der Bezeichnung Wechselflexion (im Unterschied zur Parallelflexion in 11a-d) viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Er wird grammatisch beschrieben als die Verbindung einer stark flektierten mit einer schwach flektierten Adjektivform. Die Wahl zwischen 11d und 11e stellt einen echten sprachlichen Zweifelsfall dar.<sup>11</sup> In der Normdebatte wird er häufig so beschränkt, dass nur 11e, nicht aber 11e' zugelassen ist.

Auf der Bedeutungsseite geht es bei mehreren Adjektivattributen zuerst um die Frage, wie sich das einzelne Attribut zum Kernsubstantiv verhält. Dieses Verhältnis wird einmal mit der Unterscheidung von Koordination und Subordination zu fassen versucht. Sind zwei Adjektive vorhanden, kann sich das dem Kernsubstantiv nähere mit diesem verbinden, so dass ein ‚Gesamtbegriff‘ entsteht, der vom entfernteren Adjektiv als solcher modifiziert wird. Bei Koordination findet die Begriffsbildung wie oben illustriert für jedes der Adjektive getrennt statt. Erst auf dieser Grundlage wird amalgamiert.

<sup>11</sup> Ein sprachlicher Zweifelsfall ist etwas grundsätzlich Anderes als das, was Moulin-Fankhänel (2000, S. 93) eine Nomschwankung nennt. Wolf Peter Klein (2018, S. 282f.) sieht das Aufkommen von Zweifeln beim Gebrauch der Wechselflexion möglicherweise dadurch begründet, dass sich ein grammatischer Wandel in Richtung auf Monoflexion innerhalb der NGr vollzieht. Ein wichtiges grammatisches Merkmal der Wechselflexion im Dat Sg des Mak und Neut besteht in ihrer Bindung an phonologische Bedingungen. Das hat sie mit einer ganzen Reihe von anderen grammatischen Erscheinungen gemeinsam, deren Anzahl und strukturelles Gewicht meist unterschätzt wird. Es geht also nicht einfach um die Verwendung starker oder schwacher Flexionsformen, auch wenn die Normdebatte das gelegentlich so sehen wollte.

Bevor wir nun auf Seghers Attribuierungen zu sprechen kommen, lohnt sich eine Erinnerung an die jeweils geltende Norm. Kern der normativen Regelung ist, dass bei ‚gleichrangigen‘ Adjektiven ein Komma gesetzt wird, bei nicht gleichrangigen kein Komma.<sup>12</sup> Die Regelung ist so gemeint, dass Gleichrangigkeit bzw. Nicht-Gleichrangigkeit jeweils als notwendig und hinreichend für Komma bzw. kein Komma gilt. Einen unmarkierten Fall gibt es nicht, denn in der Erläuterung E1 zur Regel heißt es im amtlichen Regelwerk: „Gelegentlich kann der Schreibende dadurch, dass er ein Komma setzt oder nicht, deutlich machen, ob er die Adjektive als gleichrangig verstanden wissen will oder nicht.“ Er hat die Wahl, aber nur die zwischen feststehenden Alternativen. Unbestimmtheit steht nicht zur Wahl.

Außer der Koordination mit Konjunktionen sieht die amtliche Regelung explizit lediglich die Kommatierung als Formmittel beim komplexen Attribut vor, implizit außerdem die Unterscheidung von gleichrangigen und nicht gleichrangigen Verbindungen. Der Schreibende weiß, was er schreiben will. Deshalb weiß er auch, ob Gleichrangigkeit oder Nichtgleichrangigkeit vorliegt. Auf den ersten Blick könnte man auch Anna Seghers’ Schreibgebrauch so verstehen. Seghers verwendet exakt dieselben Formmittel wie die Norm, sagt aber selbstverständlich nicht, was damit erreicht werden soll. Es bleibt unsere Aufgabe, das herauszufinden. Das Ziel der Analyse ist ebenso einfach wie klar. Unklar ist alles Andere. Wir wissen weder, worin es besteht, noch wissen wir, wie es zu erreichen ist.

In der Literatur hat man versucht, der Frage über die Bildung von semantisch fundierten Adjektivklassen beizukommen. Damit wird ein riesiges Fass geöffnet mit der Folge, dass die fast 50 Fälle von Mehrfachattribuierung im Einzelnen zu behandeln wären. Eine solche Analyse liegt vor, ihre Besprechung würde aber den Rahmen sprengen. Wir lassen es mit einer Demonstration anhand der Beispiele in (13) und (14) bewenden.

(13) Beispiele mit Komma

- |    |    |  |
|----|----|--|
| a. | 8  | <i>in dem großen, höhergelegenen Dorf</i>      |
| b. | 9  | <i>ein leichtes, regelmäßiges Knarren</i>      |
| c. | 12 | <i>durch ihren starken, mageren Körper</i>     |
| d. | 36 | <i>die weißen, roten und blauen Kreisrunde</i> |

(14) Beispiele ohne Komma

- |    |    |                                     |
|----|----|-------------------------------------|
| a. | 8  | <i>der äußerste westliche Punkt</i> |
| b. | 16 | <i>rötliches ondoliertes Haar</i>   |

<sup>12</sup> Regelwerk (2006, S. 80f.). Ebenso Eisenberg (2017, S. 101). Der Zweifelsfälle-Duden lässt Wechselflexion zu. Für den Dat Sg des Maskulinums und Neutrums gilt als ‚Grundregel‘: „Bildet das zweite Adjektiv mit dem Substantiv eine Bedeutungseinheit, die als Ganzes vom ersten Adjektiv modifiziert wird, dann kann Wechselflexion eintreten.“ (Duden 2016, S. 29). Dass der Duden hier explizit und eigenmächtig von der amtlichen Regelung abweicht, wird nicht erwähnt und ist ja auch inzwischen keine Seltenheit mehr. Der Duden setzt sich einfach über die geltende Regelung hinweg. Eine entsprechende Regelung hat es auch vor der Neuregelung schon seit langem gegeben, vgl. etwa Duden 1991, S. 38 sowie den zur Zeit der Entstehung des ‚Ausflugs‘ gültigen Duden (1941, S. 51).

- |    |    |  |
|----|----|--|
| c. | 16 | <i>ihr streng gerügter leichtfertiger Lebenswandel</i> |
| d. | 28 | <i>ein vollgepferchter plombierter Wagen</i>           |
| e. | 34 | <i>die verachtete kleine Lehrerin</i>                  |
| f. | 36 | <i>keine sichtbaren grauen Strähnen</i>                |

In (13) kann ohne Frage koordinativ gelesen werden, in (14) aber nur zum Teil. Die Verhältnisse sind uneinheitlich und vielfältig. Was auf den ersten Blick koordiniert oder subordiniert ist, lässt sich in vielen Fällen unmittelbar semantisch plausibel machen. So geht es in 14f um graue Strähnen und in 14d um plombierte Wagen. In 14a liegt der Fall vor, dass möglicherweise die Adjektive selbst koordiniert sind, aber eben nicht je für sich mit dem Substantiv. In 14b kann man sich auch ein Komma vorstellen, ohne dass sich die Bedeutung der Phrase erheblich ändern müsste. In 14c und 14e sind die beiden Adjektive anscheinend kausal aufeinander bezogen.

In 13 ist Koordination am offensichtlichsten im letzten Beispiel, wo einfach Farben aufgezählt werden. Aber auch in allen anderen Fällen liegt nichtspezifische Attribuierung vor, d.h. die Zuschreibungen der einzelnen Attribute sind unabhängig voneinander.

Die Unterschiede lassen sich zu einem guten Teil auch durch einfache Proben festmachen. So kann die Reihenfolge der Adjektive in 13 problemlos vertauscht werden, in 14 aber nur zum Teil. Auch eine Einfügung von *und* ist in 13 leichter als in 14. Verallgemeinert führen solche Befunde zu der Feststellung, dass Koordination eher dann vorliegt, wenn die Adjektive in zu explizierender Hinsicht gleich oder ähnlich sind. Das gilt aber nur für 13. In 14 wird Koordination nicht explizit fixiert.

Das Komma wird von Seghers so gesetzt, dass eine getrennte Verrechnung der Adjektivbedeutungen mit der Substantivbedeutung erfolgt. Die Adjektive sind in dieser Beziehung gleichgewichtig gemacht. Setzt die Autorin kein Komma, liegt semantisch möglicherweise Subordination vor. Einschließung ist möglich, aber nicht formal markiert.

Seghers' Sprachverwendung kann an dieser Stelle auf die Formel gebracht werden „entweder Koordination oder keine Festlegung auf Koordination vs. Subordination.“ Das Verhältnis der beiden Seiten ist das von markiert und unmarkiert. Die markierte Struktur ist die häufigere, das ist ungewöhnlich. Aber das Verfahren stellt einen Beitrag zu dem dar, was an Seghers' Prosa als Transparenz trotz Strenge beim Gebrauch sprachlicher Mittel besticht.

Mit der grammatischen Norm, soweit sie im amtlichen Regelwerk niedergelegt ist, bleibt Seghers' Kommatierung unvereinbar. Zwar verwendet sie, anders als die Befürworter einer Zulassung von Wechselflexion, ausschließlich normativ zugelassene Formen, aber der starren Verbindung von Form und Funktion folgt sie nicht. Ihr Vorgehen hat erhebliche textrhetorische Wirkung, die man beim Lesen unmittelbar wahrnimmt. Möglicherweise lässt sich dies als Hinweis darauf verstehen, wie literarische Prosa gern mit grammatischen Normen verfährt. Sie werden an der sprachlichen Oberfläche befolgt, nicht jedoch, wo Form und Funktion aneinander gekettet sind, wie das in großem Umfang etwa beim Komma, bei der Getrennt- und

Zusammenschreibung sowie bei der Groß-Kleinschreibung der Fall ist. Das Problem ist ja bei den Normierungsversuchen der Neuregelung in diesen und anderen Bereichen virulent, aber es ist bisher allenfalls unzureichend berücksichtigt worden.

## 7 Resümee

Der vorliegende Text zur Sprache einer der bekanntesten Erzählungen von Anna Seghers schließt insofern an vorliegende, um nicht zu sagen gängige Beschreibungen des Werkes an, als er den in der Sekundärliteratur etablierten Erzählebenen folgt. Abfolge, Reihung, Inhaltsstruktur und immer wieder die Ebenenwechsel werden satzgrammatisch verfolgt mit dem Ziel, literaturwissenschaftliche Aussagen einerseits zu bestätigen (und gelegentlich zu bezweifeln), sie andererseits über Analysen der Sprache Seghers' zu füllen.

Ist der Sprachgebrauch – und sagen wir ruhig: das bewundernswerte Sprachkönnen der Autorin – mit grammatischen Werkzeugen wenigstens im Ansatz oder hier und da punktuell rekonstruierbar? Oder ist es von vornherein sinnlos, sich einem solchen Text sprachwissenschaftlich zu nähern? Dabei muss unsere Beschränkung auf satzgrammatisches Wissen nicht der letzte Schritt sein, sondern er wäre fortzusetzen mit informationsstrukturellen Analysen, die satzgrammatische allerdings voraussetzen. Letzten Endes geht es immer wieder um die Frage einer Kooperation zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft innerhalb einer einzelsprachlichen Philologie, von der auch die Germanistik als Fach mehr und mehr betroffen ist.

## Literaturhinweise

- Aaron, Thomas L. (1984): L'Inscription de l'Histoire. A propos de *l'excursion des Jeunes Filles qui ne sont plus* d' Anna Seghers. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, vol. 302, Paris 1984.
- Ágel, Vilmos (2017): *Grammatische Textanalyse. Textglieder, Satzglieder, Wortgruppen-glieder*. Berlin/Boston.
- Brinker-Gabler, Gisela u.a. (1986): *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800 – 1945*. München.
- Duden (1941): *Der große Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. ... nach der für das Deutsche Reich und die Schweiz gültigen amtlichen Regelung*. Leipzig.
- Duden (1991): *Die deutsche Rechtschreibung. Auf der Grundlage der amtlichen Rechtschreibregeln*. Mannheim usw. 20. Aufl.
- Duden (2016): *Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. Richtiges und gutes Deutsch*. Berlin. 8. Aufl.
- Eisenberg, Peter (2013): *Grundriss der deutschen Grammatik. Bd. 2: Der Satz*. Stuttgart/Weimar. 4. Aufl.
- Eisenberg, Peter (2017): *Deutsche Orthografie. Regelwerk und Kommentar. Verfasst im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Berlin/Boston.
- Fabricius-Hansen, Cathrine (2009): Überlegungen zur prä nuklearen Nicht-Restriktivität. *Linguistische Berichte. Sonderheft 16*, 89-112.

- Fabricius-Hansen, Cathrine (2015): Das IDS und die Tiefe der Grammatik. Ein Blick von außen. In: Eichinger, Ludwig M. (Hg.): Sprachwissenschaft im Fokus. Positionsbestimmungen und Perspektiven. Berlin/Boton, 157-173.
- Fuhrhop, Nanna/Thieroff, Rolf (2005): Was ist ein Attribut? Zeitschrift für germanistische Linguistik 33, 306-342.
- Grabert, Willy u.a. (1979): Geschichte der deutschen Literatur. München. 20. Aufl.
- Grossmann, Walter (1962): Die Zeit in Anna Seghers' ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘. Sinn und Form 14 (1962), 126-131.
- Hawkins, John A. (1978): Definiteness and Indefiniteness. A Study in Reference and Grammaticality Prediction. London.
- Henschen, (1982): Der Ausflug der toten Mädchen. In: Kindlers Literatur Lexikon. 1. Aufl., Bd. 1: 1270.
- Hilzinger, Sonja (1990): Exil und Heimkehr. Weimarer Beiträge 10, 1573-1581.
- Hilzinger, Sonja (1994): Seghers, Anna (d. i. Netty Reiling). In: Lutz, Bernd (Hg): Metzler Autoren Lexikon. Stuttgart/Weimar 1994, 2. Aufl., 747-749.
- Jallerat-Jabs, Britta/Marschall, Gottfried R. (2012): Artikel, Quantoren und das Problem der Definitheit. In: Augustin, Hagen/Fabricius-Hansen, Cathrine (Hg.): Flexionsmorphologie des Deutschen aus kontrastiver Sicht. Tübingen, 197-246.
- Jørgensen, Hans Peter (1970): Tysk Grammatik III. 3. Aufl. Kopenhagen.
- Klein, Wolf Peter (2018): Sprachliche Zweifelsfälle im Deutschen. Theorie, Praxis, Geschichte. Berlin/Boston.
- Klemperer, Victor (1999): So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1945 – 1949. Herausgegeben von Walter Nowojski unter Mitarbeit von Christian Löser. Berlin.
- Lämmert, Eberhard (1968): Bauformen des Erzählens. Stuttgart. 3. Aufl.
- Meid, Volker (2006): Metzler Literatur Chronik. Stuttgart/Weimar. 2. Aufl.
- Melchert, Monika (2020): Im Schutze von Adler und Schlange. Anna Seghers im mexikanischen Exil. Berlin: Quintus.
- Moulin-Fankhänel, Claudine (2000): Varianz innerhalb der Nominalgruppenflexion. Ausnahmen zur sogenannten Parallelflexion der Adjektive im Neuhochdeutschen. Germanistische Mitteilungen 52, 73-97.
- Neugebauer, Peter (1972): Anna Seghers. In: Geerdts, Hans Jürgen (Hg.): Literatur der DDR in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 91-112.
- Pohle, Fritz (1992): Vorbereitung auf die nächste Deutschstunde und mehr: *Der Ausflug der toten Mädchen (1943/44)*. Argonautenschiff 1, 41-49.
- Regelwerk (2006): Deutsche Orthografie. Regeln und Wörterverzeichnis. Amtliche Regelung. Tübingen.
- Schulz, Genia (1986): ‚Die Ästhetik des Widerstands‘ – Visionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman. Stuttgart.
- Schulte, Klaus (2002): [...] durch die Übersetzung durch bis zum Neid. Die Einheit von Sprache und Inhalt. Argonautenschiff 11, 99-109.
- Schulte, Klaus/Bense, Elisabeth (1997): Trouvaille! Zu einem bemerkenswerten Essay über Anna Seghers ‚Ausflug der toten Mädchen‘ von Thomas Aron: L'inscription de l'histoire'. Argonautenschiff 6, 329-341.
- Socka, Anna (2004): Sprachliche Merkmale der erlebten Rede im Deutschen und Polnischen. Tübingen (= LA 485).
- Thieroff, Rolf (1992): Das finite Verb im Deutschen. Tempus – Modus – Distanz. Tübingen (= SdG 40).
- Vogt, Jochen (1997): Was aus den Mädchen geworden ist. Kleine Archäologie eines Gelegenheitstextes von Anna Seghers. Argonautenschiff 6, 121-139. Wieder in: Vogt, Jochen (2009): Knapp vorbei. Zur Literatur des letzten Jahrhunderts. München, 9-35.
- Weidermann, Volker (2020): Brennendes Licht. Anna Seghers in Mexiko. Berlin: Aufbau Verlag.

Zifonun, Gisela/Hoffmann, Ludger/Strecker, Bruno u.a. (1997): Grammatik der deutschen Sprache. 3 Bde. Berlin.





# Das Semikolon in Hagar Peeters' ‚Malva‘

Nanna Fuhrhop, Kendra Peters & Niklas Schreiber

## 1 Einleitung<sup>1</sup>

Der Gebrauch des Semikolons in literarischen Texten ist bisher noch wenig untersucht. Wo nennenswerte Textmengen ausgewertet wurden, stehen vor allem Zeitungstexte im Vordergrund. Wir untersuchen hier, vor allem aus linguistischer Perspektive, die Verwendung des Semikolons in dem Roman ‚Malva‘ von Hagar Peeters (ndl. bei De Bezige Bij 2015; dt. 2018 im Wallstein Verlag). Vorwiegend wird das Semikolon in der deutschen Übersetzung von Arne Braun betrachtet, vergleichend auch im niederländischen Original. Dass wir uns mit dem Semikolon gerade in ‚Malva‘ so genau beschäftigen, ist dem Umstand geschuldet, dass es im Roman selbst ausführlich thematisiert wird, und zwar sowohl seine vermeintliche sprachliche Funktion als Interpunktionszeichen als auch in seiner übertragenen Bedeutung für die Erzählerin Malva, die von ihrem Vater ‚Semikolon‘ genannt wird. Umso interessanter scheint daher aber auch der tatsächliche Gebrauch als Interpunktionszeichen. Es wird also seine Bedeutung im Text und für den Text thematisiert – als möglicher Anschlusspunkt auch für literaturwissenschaftliche Diskurse. Malvas Reflexion über das Semikolon nehmen wir also als Inspiration für eine sprachwissenschaftliche Betrachtung des Semikolons und zugleich geben wir Hinweise, wie diese für eine Interpretation genutzt werden kann. In Abschn. 4 möchten wir außerdem einen schulischen Bezug herstellen.

Hagar Peeters wählt in ‚Malva‘ eine besondere Erzählerinnenkonstellation, um die Geschichte von Malva, der Tochter des bekannten chilenischen Dichters Pablo Neruda, zu erzählen. Malva kam in Paris mit einem sogenannten ‚Wasserkopf‘ zur Welt und starb bereits 1943 im Alter von acht Jahren bei Pflegeeltern in Gouda in den Niederlanden, 30 Jahre vor ihrem Vater. Neruda verließ die Mutter Maria Antoinette Hagenaar, seine erste Ehefrau, zwei Jahre nach Malvas Geburt, die Tochter „verschwig und verdrängte“ (Reichert 2018) er seither. In dem Roman erzählt Malva (als allwissende Ich-Erzählerin aus dem Jenseits) ihre Geschichte einer Figur mit dem Namen Hagar, die aber selbst nicht spricht; sie wurde von Malva ausgesucht und schreibt für sie die Geschichte auf (vgl. S. 12, 19). Man liest gewissermaßen Malvas Erzählung durch Hagars Hand. Wenn Hagar von Malva direkt angesprochen wird, was an einigen Stellen vorkommt, begibt sich die Geschichte also momenthaft und ohne eigenen Erzählstrang auf eine extradiegetische Ebene. Für uns ist das deshalb von Bedeutung, weil in dieser erzählerischen Rahmung auf den

<sup>1</sup> Für die Unterstützung bei der Korpusarbeit möchten wir uns ganz besonders bei Michael Vauth bedanken sowie bei Niklas Reinken für viele hilfreiche Hinweise zur Überarbeitung.

Text selbst Bezug genommen und seine Materialität und Gemachtheit thematisiert wird. Hinzu kommt, dass mit ‚Hagar‘ spielerisch auf die konkrete Autorin Hagar Peeters verwiesen wird. Es ist also Malva, die erzählt – und Hagar schreibt es auf. Wer aber für die Textgestaltung im Detail verantwortlich ist, das ist nicht ganz klar, denn einerseits ist Malva für Hagar unsichtbar (S. 19) und kann physisch in deren Welt, die Welt der Lebenden, nicht eingreifen. Andererseits aber gibt es gleich auf der zweiten Textseite eine sprachreflexive Passage, aus der hervorgeht, dass Malva auch ganz konkret an der Satzgestaltung teilhat: „Ich habe diesen Satz absichtlich in die Länge gezogen, um während seines Verstreichens meinem Vater Zeit zu geben, in aller Ruhe das Leben zu verlassen und in den Tod einzutreten“ (S. 10). Der vorangehende Satz, auf den hier Bezug genommen wird und der tatsächlich auch den Tod Nerudas beschreibt, erstreckt sich über mehr als 25 Zeilen. Aus dem Zitat geht hervor, dass Malva also nicht nur für das Erzählen der Geschichte im Sinne von *histoire* sowie für den Wortlaut zuständig ist, sondern möglicherweise sogar auch ein Stück weit für die Interpunktion. Denn der angesprochene lange Satz böte rein syntaktisch durchaus die Möglichkeit für Punktsetzungen, die aber ja Malva offenbar verhindert hat, um eben den Satz ‚in die Länge zu ziehen‘. Klar ist jedenfalls, dass der Text selbstreflexiv hinsichtlich seiner Entstehung und zum Teil hinsichtlich seiner sprachlichen Form ist; seine Entstehung wird Teil der Fiktion. Dennoch bleibt im Rahmen der Diegese unklar, wer für die konkrete schriftsprachliche Ausgestaltung – also auch für die Semikolons – verantwortlich ist. Für das Semikolon ist das deshalb relevant, weil es eben nicht nur zur reinen Textgliederung verwendet wird, sondern weil es einen erzählerischen Mehrwert bekommt – durch seine zum Teil besondere Verwendung im Text einerseits, und durch die Tatsache, dass Neruda seine Tochter als ‚Semikolon‘ bezeichnet.

Noch ein bemerkenswertes Moment klingt mit dem obigen Zitat an: Malva gestaltet den Satz so lang, um dem Vater genügend Zeit zum Sterben zu geben. In einem gewissen Sinne fließen hier erzählte Zeit und Erzählzeit ineinander. Zugleich geht aus dem besagten Satz selbst hervor, dass rückblickend erzählt wird und Neruda zum Zeitpunkt des Erzählens bereits tot ist. Das Sterben vollzieht sich also keinesfalls während des Satzes (was ja im Rahmen von gleichzeitigem und zeitdeckendem Erzählen durchaus denkbar gewesen wäre). Ihm lässt sich die poetologische Aussage entnehmen, dass die sprachliche Form und der Inhalt beinahe phantastisch miteinander interagieren. Der lange Satz steht für den langsam verlaufenden Prozess des Sterbens, er bestimmt ihn sogar; das Formmerkmal ‚Länge‘ des Satzes wird semantisiert. Blicken wir vor diesem Hintergrund auf die Verwendung und Beschreibung des Semikolons.

Dem Semikolon wird in Hagar Peeters ‚Malva‘ ein besonderer Stellenwert zugeordnet. In der deutschen Ausgabe (Wallstein-Verlag) ist auf dem Titelbild hinter einer Malve ein Semikolon zu erkennen; bei genauerem Hinsehen rankt die Malve aus dem Semikolon. Die niederländische Ausgabe ist zwar anders gestaltet, aber das Semikolon hat auch im Text selbst eine typographisch auffällige Platzierung: Zwischen Absätzen werden mitunter Zeilen eingefügt, die ausschließlich aus einem zentriert gesetzten Semikolon bestehen (56 an der Zahl), also wie im Folgenden:

;

Es wirkt, als würden auf diese Weise Zäsuren in den Text eingefügt, die zwischen durchnummerierten Kapiteln einerseits und gewöhnlichen Absätzen mit Einzug der folgenden Zeile andererseits stehen. Mit inhaltlichen Sprüngen oder Ähnlichem gehen diese Semikolonzeilen nicht eindeutig einher. Zusätzlich gibt es, allerdings seltener, innerhalb der Kapitel auch noch Leerzeilen, die inhaltliche bzw. formale Brüche zu kennzeichnen scheinen.

In Kapitel 32 im Roman folgt als weitere formale Auffälligkeit ein Gedicht, das aus allerlei Satzzeichen besteht; eine Interpretation werden wir in diesem Aufsatz jedoch nicht leisten. Uns interessieren hier eher die sprachfunktionalen und metaphorischen Beschreibungen des Semikolons. So wird die Protagonistin des Romans von ihrem eigenen Vater mit dem Semikolon verglichen, sogar Semikolon genannt (S. 20, "Er – der Sprachfürst – nannte mich ein ‚Semikolon‘!"). Es folgen explizite Aussagen über die Funktion des Semikolons, die wir in Abschn. 2 thematisieren; schließlich bezieht Malva diese Aussagen auf ihre eigene Person und auf ihr Leben. In Abschn. 3 wird dann untersucht, wie das Semikolon selbst im vorliegenden Text genutzt wird. Und da wir zunächst aus der Sicht des Deutschen argumentieren, ist hier natürlich sehr interessant, inwieweit die Satzzeichen sich in den beiden nah verwandten Sprachen gleichen oder unterscheiden. Das Semikolon ist erst in jüngerer Zeit korpuslinguistisch beschrieben worden (Gillmann 2018; Schreiber 2020); es ist damit alles andere als schulgrammatisches Basiswissen. Die Thematisierung in dem Roman ist auch ein willkommener Anlass, das Semikolon für Schüler und Schülerinnen zum Unterrichtsgespräch zu machen. Denn die Beschreibung des Amtlichen Regelwerks greift hier deutlich zu kurz. Es ist also ein gutes Zeichen, Interpunktionszeichen jenseits von Regelwerken zu ‚verstehen‘.

## 2 Wie wird das Semikolon innerhalb des Romans sprachlich charakterisiert?

Die Protagonistin Malva wird von ihrem Vater ‚Semikolon‘ genannt. In diesem Zusammenhang macht sich Malva einerseits Gedanken um das Semikolon als sprachliches Zeichen, andererseits darüber, was diese Zuschreibung für sie bedeutet und inwiefern sie ihr entspricht. Das Semikolon wird hier also explizit und ausführlich thematisiert; es geht um das Semikolon als vergleichende Metapher für die Person ‚Malva‘. Insgesamt sind derartige Vergleiche für den Beginn des Romans nicht untypisch; Namen werden mit Bedeutungen versehen: Schon im ersten Kapitel erzählt Malva, dass Neruda seine letzte Ehefrau nach ihrem Aussehen nicht nur Patoja nannte (‚die Krummbeinige‘), sondern auch mit Bezug auf ihre Frisur ‚Lockenköpfchen‘ oder ‚Wirköpfchen‘. Und diese Zuschreibungen sind insofern von Bedeutung, als dass die Farbe der Locken (Kupfer) Malva zufolge ausschlaggebend sind für die Liebe Nerudas zu seiner Frau, da er nämlich vernarrt sei in das Land Chile, dessen nationales Produkt Kupfer ist (vgl. S. 14). Der Kosenamen bildet also ab, was Neruda in seiner Frau sieht und ist indirekt bestimmend für die Beziehung. Das zweite Kapitel schließlich handelt hauptsächlich von den Namen, die Neruda seiner Tochter gibt (Malva, nach der Blume mit dem Namen Malve; und eben Semikolon) und was diese sowohl für Neruda als auch für Malva selbst bedeuten. Das Ende

bildet dazu einen gewissen Kontrast, denn hier wird beschrieben, wie Neruda seine einzige Tochter noch auf dem Sterbebett für die Nachwelt verleugnet (S. 24f.).

Betrachten wir zuerst Malvas Aussagen zum Semikolon als sprachlichem Zeichen. Dabei kommen ganz verschiedene Aspekte, darunter auch die Form sowie die Funktion, die ein Semikolon im Text hat, zur Sprache.

1. Das Semikolon steht zwischen Punkt und Komma, und zwar sowohl in der Form („oben Punkt und unten Komma“, S. 21)<sup>2</sup> als auch in der Funktion („einerseits das Definitive des Punkts und andererseits das Komma der Fortsetzung“, S. 21).
2. „In Worten lässt sich das Semikolon durch ‚kurzum‘ ersetzen“ (S. 22).
3. „Das Semikolon ist vom Aussterben bedroht, da heute fast niemand mehr weiß, wo er es setzen muss [...]“ (S. 22).
4. Es steht Text davor und danach: „was davor steht, wird danach noch einmal knapper, aber prägnanter formuliert. Oder umgekehrt: Was davor mit ein paar Worten abgetan wird, wird danach ausgewalzt, ausgearbeitet und ausführlich erläutert“ (S. 22).  
 „Eigentlich ist der Teil nach dem Semikolon die Zusammenfassung dessen, was davor so weitschweifig behauptet wurde. Oder es ist die illustrierte Version des dort so sparsam Aufgezeichneten“ (S. 22f.).

Malva betrachtet das Semikolon formal dekompositorisch (Punkt 1), die Analogie zu ihrer körperlichen Gestalt geht zurück auf ihren Vater: „mit meinem kleinen Körper wie ein Komma [...] und mit meinem immer mehr anschwellenden Schädel wie ein grotesker Punkt, der [...] dem Himmel entgegenwuchs“ (S. 22). Dabei ist mit *Himmel* der Jenseitshimmel gemeint, von dem aus Malva nach ihrem Tod spricht. Von der Frequenz her sei es zurückgegangen (Punkt 3). Am ausführlichsten widmet sie sich aber der Beschreibung der Funktion und der Bedeutung des Semikolons. Dabei schreibt sie dem Semikolon eine Ambivalenz und auch ein paradoxes Moment zu, weil sie in ihm den Punkt als Endungszeichen und das Komma als Zeichen der Fortsetzung vereint sieht. Sie sieht es als „ein Tor, ein[en] Trichter gleichsam; was davorsteht, wird danach noch mal knapper, aber prägnanter formuliert“ (ebd.), es stehe mithin vor einer Zusammenfassung des Vorigen, oder aber das Vorige werde umgekehrt nach dem Semikolon ‚illustriert‘. Damit werden, zumindest kurz, ganz verschiedene Aspekte erwähnt: neben der Form und der Funktion auch seine Position, Frequenz und das (abnehmende) Bewusstsein der Sprachbenutzer.

Des Weiteren paraphrasiert Malva das Semikolon mit dem Wort *kurzum/kortom*. Es ergeben sich damit sprachwissenschaftliche Fragen:

1. Wie ist das Semikolon sprachlich auch im Kontrast zu Punkt und Komma zu beschreiben?
2. Wie ist das textkonnektive Verhältnis der beiden ‚Konnekte‘ (so der Begriff für die Teile vor und nach dem Semikolon, den Gillmann (2018, s. unten) benutzt)?

<sup>2</sup> Im Niederländischen heißt das Semikolon ‚puntkomma‘, die Bezeichnung charakterisiert also bereits die Form; auch im Deutschen wird mitunter die Bezeichnung ‚Strichpunkt‘ verwendet.

3. Gibt es Evidenz, dass das Semikolon ausstirbt?
4. Wie wird *kurzum* genutzt und taugt dieses Wort als Paraphrasierung des Semikolons?

Diese Fragen stellen sich natürlich genauso für die niederländische Fassung, eigentlich noch deutlicher. Warum wir es dennoch legitim finden, vordergründig mit der Übersetzung zu operieren: Auch im Deutschen muss das Buch funktionieren – und offenbar funktioniert es ohne besondere Anpassungen der Aussagen zum Semikolon und der Verwendung des Semikolons in der Übersetzung (s. Abschn. 3.2).

Konrad Duden beschreibt schon 1876 das Semikolon im Vergleich mit dem Komma und dem Punkt: „Das Semikolon ist also ein Stellvertreter derjenigen beiden Satzzeichen, aus denen es zusammengesetzt ist [...] (Duden 1876, S. 8). Daraus können unterschiedliche Schlüsse gezogen werden.

Was die Beziehung zwischen den beiden Konnekten angeht, so gibt es in der jüngeren linguistischen Literatur sowohl syntaktische (Bredel 2008, 2011; Schreiber 2020; Fuhrhop und Schreiber 2016) wie auch text- bzw. diskurssemantische Erklärungsansätze (Rothstein 2016; Gillmann 2018); beide werden zunehmend auch mit Korpusdaten gestützt, wobei der deutliche Schwerpunkt hier auf überregionaler Zeitungssprache liegt. Die Paraphrase mit ‚kurzum‘ findet sich allerdings in dieser Form nicht, kann aber zu den diskursbasierten Ansätzen in Beziehung gesetzt werden (Abschn. 2.4).

In Abschn. 2.3 widmen wir uns der dritten Frage. Malva behauptet, das Semikolon sei vom Aussterben bedroht, weil es aufgrund von Unsicherheit weniger verwendet würde. Angesprochen werden damit also sowohl die Semikolonkompetenz als auch die Semikolonfrequenz. Als erste Referenz betrachten wir die Amtlichen Regeln und kommen dann in Abschn. 2.2 über die Text- und die Diskursebene zu jüngeren sprachwissenschaftlichen Zugängen zum Semikolon.

## 2.1 Das Semikolon in den Amtlichen Regeln

Die heutige Regel § 80 zur Setzung des Semikolons lautet:

Mit dem Semikolon kann man gleichrangige (nebengeordnete) Teilsätze oder Wortgruppen voneinander abgrenzen. Mit dem Semikolon drückt man einen höheren Grad der Abgrenzung aus als mit dem Komma und einen geringeren Grad der Abgrenzung als mit dem Punkt. (Amtliche Regelungen 2018)

Es folgen Beispiele wie:

- (1) Im Hausflur war es still; ich drückte erwartungsvoll auf die Klingel.
- (2) Unser Proviant bestand aus gedörtem Fleisch, Speck und Rauchschinken; Ei- und Milchpulver; Reis, Nudeln und Grieß.

Beispielen wie dem Typ (1) folgen Bemerkungen, dass hier statt des Semikolons auch ein Punkt oder ein Komma stehen könne. Bei (2) könne statt des Semikolons

ein Komma stehen, aber kein Punkt. Das Semikolon wird jeweils von dem ‚schwächeren‘ Komma und dem ‚stärkeren‘ Punkt abgegrenzt. Damit wird nicht wirklich beschrieben, was das Semikolon vom Punkt bzw. vom Komma unterscheidet, die hier ebenfalls stehen könnten.

Notwendig scheint aber laut amtlicher Regelung die Koordination zu sein. Zumindest ist eine starke Fixierung auf Koordination in der Wendung „gleichrangige (nebengeordnete) [...] abgrenzen“ zu erkennen, die genauso auch für eindeutige Koordinationskontexte mit Komma gebraucht wird (vgl. § 71). Auch eine bloße Folge von Sätzen wird mitunter als eine Art Koordination verstanden, wobei dann von einem weiten und nicht mehr im eigentlichen Sinne syntaktischen Koordinationsbegriff ausgegangen werden müsste.

Möglicherweise ist die Zuspitzung der Regelung auf Koordination gar nicht dem Sprachgebrauch des Semikolons geschuldet, sondern vielmehr der Genese der Regelformulierungen. So beschreibt Schreiber (2020, S. 133ff.) die Geschichte der Regelung im Duden, von Konrad Dudens Interpunktionslehre (1876) über den Buchdruckerduden (1903) bis zur Amtlichen Regelung (1996, 2016). Für Konrad Duden war eine gewisse Uneindeutigkeit bei der Verwendung des Semikolons sogar noch eine Folge seiner formalen Doppelgestalt: „Daraus erklärt sich, dass der Gebrauch desselben nicht für alle Fälle durch Regeln festgesetzt werden kann; er hängt oft von der Auffassung des Schreibenden ab“ (Duden 1876, S. 8). In früheren Regelungen des 20. Jahrhunderts finden sich noch konstant Hinweise, dass es schwierig sei, die genaue Regularität des Semikolons zu erfassen, wie zum Beispiel im Duden (1973):<sup>3</sup>

Der Strichpunkt vertritt den Beistrich, wenn dieser zu schwach, den Punkt, wenn dieser zu stark trennt. Da das Urteil darüber, ob einer dieser Fälle vorliegt, verschieden sein kann, lassen sich für die Anwendung des Strichpunktes nicht so strenge Richtlinien geben wie für die anderen Satzzeichen.

Interessant ist außerdem, dass in der Regelformulierung im Duden lange Zeit authentische Beispiele, insbesondere aus der Belletristik, gewählt wurden, vor allem für die verschiedenen Typen von Satzverbindungen. Für die Aufzählungen scheinen es hingegen schon lange konstruierte und immer weiter getragene Beispiele zu sein.

Kurzgefasst und etwas überspitzt kann man festhalten, dass die Beispielsätze im Laufe der Dudenaufgaben stark zusammengekürzt und vereinfacht wurden; in Hinblick auf den Regeltext wurde der Aspekt der ‚Koordination‘ stärker betont. Durch diese Vereinfachungs- und Vereindeutigendstendenz wurde die Regelformulierung vermeintlich klarer. Diese Regelklarheit ist aber mit einer sehr eingeschränkten Sicht auf das Semikolon einhergegangen. Korpusdaten zeigen, dass im Sprachgebrauch ganz andere und auch vielfältigere Semikolonsätze zu finden sind und sowohl (1) (in Hinsicht auf Länge und Einfachheit) als auch (2) (syntaktische Struktur) kaum adäquate Repräsentanten darstellen. Kurzum, das Semikolon ist quicklebendig und wird in ca. einem bis 10 Prozent der Sätze verwendet und damit gelesen (s. Abschn. 2.3). Es ist aber längst nicht in allen Fällen einfach mit

<sup>3</sup> Die Regelungen der verschiedenen Dudenausgaben sind zu finden unter <https://orthographie01.virt.uni-oldenburg.de> (letzter Aufruf: 24.10.2021).

„gleichgeordnete Sätze oder Teilsätze“ zu beschreiben, das Semikolon existiert unabhängig von seiner Regulierung. Wie die Amtlichen Regelungen so nimmt auch Malva bei ihrer Beschreibung Bezug auf das Komma und auf den Punkt – bei genauer Betrachtung allerdings ergeben sich doch etwas unterschiedliche Konzepte: Ordnen die Amtlichen Regelungen die Zeichen nach ihrem Abgrenzungsgrad, so sieht Malva sowohl Aspekte des Punktes als auch des Kommas im Semikolon vereint.

## 2.2 Das Semikolon aus diskurs- und textfunktionaler Perspektive

Gillmann (2018) und Schreiber (2020) haben anhand von Korpusuntersuchungen gezeigt, dass mit dem Begriff der Koordination der Kern der Semikolonverwendung nicht erfasst wurde. Zum einen ist es problematisch, bei zwei selbständigen und strukturell verschiedenen Sätzen links und rechts vom Semikolon überhaupt von Koordination auszugehen. Zum anderen finden sich Sätze, in denen vor dem Semikolon beispielsweise ein Satz steht und nach dem Semikolon eine Präpositionalgruppe (Satz (3)). Rein formal handelt es sich also nicht um „gleichrangige“ sprachliche Einheiten.

Auch wenn das Gros der Semikolonsetzungen nicht mit syntaktischer Koordination begründet werden kann, ist es in solchen Fällen durchaus auch anzutreffen (Beispiel (4)).

- (3) Oder hätte man, um diese Zumutung zu vermeiden, Kitas bald wieder öffnen sollen; im Wissen um die Gefahr? (Süddeutsche Zeitung online 16.4.2020<sup>4</sup>)
- (4) Man kann hören, was man sonst nicht hört; wahrnehmen, was man sonst betäubt. (Süddeutsche Zeitung online 23.12.2020<sup>5</sup>)

Gillmann (2018), die ausschließlich die Verhältnisse der Konnekte innerhalb von Sätzen mit Semikolon betrachtet, hat aus 400 Sätzen in der Wochenzeitung ‚Die Zeit‘ einige Gesetzmäßigkeiten herausgearbeitet. Das Interessanteste sind die verschiedenen Arten textkonnectiver Bezüge zwischen den beiden Konnekten. Vorüberlegungen, das Semikolon über Diskursrelationen zu beschreiben, stellt auch Rothstein (2016) an. Gillmann geht dabei von sechs Kategorien aus: Explikation (hierunter fallen auch Beispiele und Begründungen), Resultat, ähnlicher Sachverhalt (hierunter Koordination), Kontrast, temporal und die pragmatische Verknüpfung als Kommentare oder Einschränkungen. Von den 400 untersuchten Sätzen sind die meisten Fälle als Explikation (154 von 400) und ähnlicher Sachverhalt (114 von 400) zu beschreiben.

<sup>4</sup> <https://www.sueddeutsche.de/politik/coronavirus-verbote-kontaktverbote-angela-merkel-markus-soeder-1.4877087> (letzter Aufruf: 25.10.2021).

<sup>5</sup> <https://www.sueddeutsche.de/leben/weihnachten-coronavirus-pandemie-1.5157339> (letzter Aufruf: 25.12.2021).



Im Folgenden zitieren wir jeweils ein Beispiel von Gillmann:

*Explikation* (eines nominalen Referenten): „Echte Frontkämpfer gab es immer weniger, und diejenigen, die noch lebten, waren alt und oft bereit, ihre Erinnerungen gegen den Ehrenstatus eines Veteranen einzutauschen, der mit Privilegien verbunden war; ein sehr wesentliches war, vor Geschäften nicht [...] anstehen zu müssen.“ (2018, S. 80)

*Ähnlicher Sachverhalt*: „Als Henri Becquerel vergeblich prüfte, ob Uran Röntgenstrahlen aussendet, entdeckte er nebenbei die natürliche Radioaktivität; und statt Elementen jenseits des Urans entdeckte Otto Hahn die Kernspaltung.“ (2018, S. 81)

Interessant ist, dass in den von Gillmann untersuchten Sätzen kaum weitere sprachliche Mittel wie Konnektoren genutzt werden (37 Fälle; vgl. ebd., S. 94), um die Verknüpfung deutlich zu machen. Vielmehr ist das Semikolon häufig das einzige vorhandene Mittel, um den inhaltlichen Zusammenhang zu markieren. Der genaue textuelle Zusammenhang wird damit unspezifiziert gelassen; für Gillmann könnte das nach ihrer Analyse genau der Grund für das Semikolon sein.

Nunberg (1990, S. 26) geht in seiner theoretisch angelegten Arbeit noch einen Schritt weiter; seine Thesen sind allerdings korpuslinguistisch noch nicht belegt. Während Gillmann (2018) das Semikolon innerhalb des Satzes untersucht, beschreibt Nunberg das Semikolon in Abhängigkeit der weiteren textuellen Umgebung der Sätze. Es kann seiner Argumentation nach helfen, Sätze bzw. deren Inhalte im textuellen Verlauf zu gruppieren. Er zeigt dies im Englischen an kurzen Textabschnitten, zum Beispiel auch an Kochrezepten (vgl. ebd., S. 97-99). Ein Beispiel für das Deutsche in Nunbergs Sinne wäre (5):

- (5) Wir biegen um die Kurve, kommen heraus aus einem dichten Waldstück – und plötzlich entdecken wir immer wieder Kleinigkeiten am Streckenrand. Eine Wochenendhütte aus Holz zum Beispiel; auf den Fensterbrettern, in kleinen Nischen – überall finden sich Pokale, Tassen, Teller und anderer Krimskrams. Ein Wegkreuz an einer Kreuzung. Und als wir einen längeren Anstieg meistern, erreichen wir oben auf dem Plateau einen Flugplatz für Sportflieger; eine kleine Maschine setzt gerade zur Landung an. (Süddeutsche Zeitung 12.6.2021).

Bei dem Textbeispiel in (5) handelt es sich um einen ganzen Absatz, der zwei Semikolons enthält. Freilich gäbe es mögliche Alternativen zu dieser Interpunktion, aber die abgebildete war die in der Zeitung erschienene. Der Abschnitt beschreibt Entdeckungen auf einer Fahrradtour. Nach dem ersten Semikolon setzt zwar ein neuer, syntaktisch vollständiger Satz an, aber thematisch geht es weiter mit einer genaueren Beschreibung des Inneren der Hütte. Der erste Teil des zweiten Satzes mit Semikolon beschreibt das Erreichen eines Flugplatzes; nach dem Semikolon folgt auch hier die Beschreibung einer Begebenheit auf eben jenem. Folgt man Nunberg, wäre das Semikolon ein optionales, wenngleich nützliches Mittel zur informationsstrukturellen Textgliederung. Dem stünde nicht entgegen, dass sich einerseits bestimmte diskurssemantische Regularitäten herausgebildet haben, wie Gillmann sie beschreibt, und dass seine Verwendung andererseits auch an

syntaktische Bedingungen geknüpft sein kann.<sup>6</sup> Es ist auf jeden Fall vielversprechend, diese These weiter zu verfolgen. Malvas Intuition über das Semikolon ist vor diesem Hintergrund differenziert zu betrachten. Es deutet sich anhand der hier genannten Beispiele schon an, dass eine Ersetzung mit *kurzum* nicht grundsätzlich und ohne weiteres möglich ist; dennoch scheint es eine Überschneidung zu geben zwischen Malvas Formulierung, dass etwas zuvor Genanntes „[...] danach ausgewalzt, ausgearbeitet und ausführlich erläutert [wird]“ (S. 22) und dem Explikationsverhältnis, das Gillmann für viele Semikolonvorkommen feststellt.

### 2.3 Wird das Semikolon seltener? Zahlen zum Semikolon

Die Vorstellung vom Semikolon als aussterbendes Zeichen existiert auch außerhalb des Romans und schon seit Mitte des letzten Jahrhunderts (vgl. Adorno 1956; Mesch 2016). Frequenzen werden in der modernen Sprachwissenschaft anhand von Korpusdaten untersucht – hier ist natürlich entscheidend, von wem ausgegangen wird, von professionellen Schreibern und Schreiberinnen, von Schülern und Schülerinnen, von Literaten und Literatinnen? Wir werden hier die Semikolonsetzung auch in Zeitungen darstellen. Überregionale Zeitungen können als geschriebener Standard des Deutschen gelten (vgl. Eisenberg 2007, S. 2014–2018); so auch deswegen, weil sie kontinuierlich und viel gelesen werden. Denn Semikolonkompetenz braucht man nicht nur, um ein Semikolon zu setzen, also zu schreiben, sondern auch um es zu rezipieren, also zu lesen.

Das Semikolon wird im Vergleich zu seinen formalen Verwandten (Bredel 2008, S. 173), nämlich Komma, Doppelpunkt und Punkt, weniger gebraucht. Nach einer Auswertung des TiGer-Kopos mit 40470 Sätzen und 712.273 Token aus der Frankfurter Rundschau ist es mit 456 Vorkommen etwa fünfmal seltener als der Doppelpunkt; das Verhältnis zum Komma ist eins zu 77,8 (vgl. Schreiber 2020, S. 185). 385 Sätze dieses Korpus<sup>7</sup> enthalten mindestens ein Semikolon und damit ist der Anteil von Semikolonsätzen an der Gesamtzahl der Sätze 0,95 %. Einen deutlich höheren Anteil findet Zimmermann in seinem Korpus aus populärwissenschaftlicher Prosa und Zeitungstexten aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung mit 11259 Sätzen (200652 Wörter), ca. 3,9 % aller Sätze enthalten hier mindestens ein Semikolon (vgl. Zimmermann 1969, S. 19).<sup>7</sup> Eine Auszählung aller Sätze in der Anthologie ‚Die besten deutschen Erzählungen‘ (2015, herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki) ergibt bei einer Gesamtzahl von 5424 Sätzen sogar 613 Sätze mit Semikolon und damit einen Anteil von 11,3 %. Noch umfangreichere Daten liefert eine Untersuchung des d-Prose-Korpus mit insgesamt 2511 literarischen Prosatexten der Trivial- und Hochliteratur von 1870–1920.<sup>8</sup> Die Auswertung von insgesamt 1608

<sup>6</sup> Zum Beispiel kann das Semikolon nicht im Mittelfeld eines Satzes stehen und auch nicht zwischen regierendem Verb und Objekt.

<sup>7</sup> Allerdings besteht Zimmermanns Korpus zu einem Teil aus Texten der ‚rowohlts deutscher enzyklopädie‘. Denkbar wäre, dass sich hier textsortenbedingt mehr Semikolons finden als in Texten überregionaler Zeitungen.

<sup>8</sup> <https://zenodo.org/record/5015008#.YVrdhi-21-1> (letzter Aufruf: 25.01.2021).

Texten mit einer Mindestlänge von 500 Sätzen ergibt hier, dass 7,8 % aller Sätze mindestens ein Semikolon enthalten (nur 0,27 % der Texte enthalten keine Semikolons). Der Median liegt bei 5,45 %, sodass davon auszugehen ist, dass man als Lesende/r in der Hälfte der gezählten Texte im Schnitt mindestens alle 18 Sätze auf einen mit Semikolon trifft. Die durchschnittliche Satzlänge von Sätzen mit Semikolon ist in diesem Korpus 34,86 Wörter (Median 34,53), ein deutlicher Unterschied gegenüber den im Schnitt 22,04 Wörter langen Sätzen ohne Semikolon.<sup>9</sup>

Tab. 1 Anteil von Sätzen mit Semikolon in unterschiedlichen Textsammlungen

	Sätze mit Semikolon	jeder wievielte Satz?
TiGer	0,95 %	jeder 105.
Zimmermann	3,9 %	jeder 26.
Erzählungen	11,29 %	jeder 9.
d-Prose-Korpus	7,8 %	jeder 13.
Trivalliteratur	0,46 %	jeder 217.

Mit diesen Zahlen (s. Tab. 1) lässt sich noch nicht sagen, ob sich die Frequenz des Semikolons insgesamt verändert.<sup>10</sup> Aber die hier zusammengetragenen Daten zeigen, dass das Semikolon im Schnitt öfter vorkommt, als man es womöglich intuitiv einschätzen würde. Dass seine Verwendung weniger wird, ist nicht ausgeschlossen. Mit den Ergebnissen von Masalon (2014, S. 296ff.) wäre das für seine Korpora immerhin zu belegen. Dass es aber in der jüngeren Vergangenheit vom Aussterben bedroht ist, also bedrohlich selten vorkommt, wie Malva behauptet, scheint nicht der Fall zu sein.<sup>11</sup>

Was die Häufigkeit des Semikolons in ‚Malva‘ angeht, ist die Verwendung des Semikolons nicht auffällig. Bei insgesamt ca. 2498 Sätzen in der deutschen Übersetzung kommen wir auf 192 Sätze mit mindestens einem Semikolon, das entspricht knapp 7,7 %, also durchschnittlich in jedem 13. Satz. Im Niederländischen sind es 237 Semikolons bei 2453 Sätzen, also 9,7 %.

<sup>9</sup> Aus Gillmanns Untersuchung von Sätzen aus der Wochenzeitung ‚Die Zeit‘ ergibt sich ebenfalls ein signifikanter Unterschied zwischen Sätzen mit Semikolon (~25,8 Wörter) und ohne (~16,3 Wörter) (vgl. Gillmann 2018, S. 91).

<sup>10</sup> Von einer chronologischen Zählung im Erzählungsband (Goethe bis Ransmayr) haben wir abgesehen, weil erstens die Datengrundlage nicht gesichert ist, sicherlich ist die Interpunktion angepasst; zweitens ist die Datenmenge zu klein.

<sup>11</sup> Allerdings liefert das d-Prose-Korpus dezidiert mit Texten der sogenannten ‚Trivalliteratur‘ von 2010-2019 ein ganz anderes Bild. Hier enthalten nur im Schnitt 0,46 % aller Sätze ein Semikolon. Außerdem werden in ca. einem Drittel der Texte (204 von 600) überhaupt keine Semikolons verwendet (klammert man die aus, erhöht sich der Anteil der Semikolonsätze auf 0,69 %); auch wenn es sich hier um Texte der jüngeren Vergangenheit handelt, lässt sich hier wegen der spezifischen Textauswahl keine historische Interpretation ableiten, gerade auch Genrekonventionen könnten eine Rolle spielen.

## 2.4 Das Wort *kurzum/kortom*

„In Worten lässt sich das Semikolon durch ‚kurzum‘ ersetzen“ (S. 22).

Das Semikolon wird mit dem Wort *kurzum/kortom* verglichen. Streng wörtlich kann man diese Aussage natürlich nicht lesen, denn ein Semikolon lässt sich schon aus syntaktisch-graphematischer Perspektive nicht einfach durch *kurzum* ersetzen; vielmehr sind zusätzliche Interpunktionszeichen nötig, in die *kurzum* üblicherweise eingefasst ist (s. u.). Der zitierte Satz kann gelesen werden als eine Paraphrase der semantischen Leistung des Semikolons. Malva beschreibt, in welcher Relation zwei Textteile mit dem Semikolon verbunden werden – und scheint damit an die diskurs-relationalen Ideen von Rothstein und Gillmann anzuknüpfen. Wie aber wird das Wort *kurzum* im Deutschen und *kortom* im Niederländischen wirklich verwendet? Betrachten wir für das Deutsche Verwendungen von 2020 in Zeitungstexten (Deutsches Referenzkorpus, IDS 2020), hier die ersten drei Verwendungen von 2020:

- (6) Kurzum: Es sah nicht gut aus für Botswana.
- (7) Kurzum: zu spalten.
- (8) Kurzum: Die Leute, die die Wohnungen wirklich bräuchten, können sich selbst unbeliebte Wohnbezirke nicht leisten.

Interessant ist hier zunächst, dass *kurzum* am Satzanfang steht und ihm ein Doppelpunkt folgt. Im Folgenden werden die Vorkommen im gesamten Jahrgang gezählt (s. Tab. 2). Für 2020 finden sich 1178 Belege in 1169 Texten; es wird also viel genutzt, aber meistens pro Text nur einmal.

Betrachten wir im Folgenden für das Niederländische Verwendungen von *kortom* in Zeitungstexten aus dem Jahr 2020 (Corpus Hedendaags Nederlands). Hier folgen analog zu oben die ersten drei Verwendungen von 2020:

- (9) Kortom, alleen al op basis van wat rekenwerk is duidelijk dat deze nieuwe ziekte een enorme inspanning rechtvaardigt om het aantal slachtoffers te beperken.
- (10) Het peloton was het kortom zat, ook omdat er niemand in hun belang dacht.
- (11) Kortom: er is vooralsnog geen wetenschappelijke grond om zonder risico's de anderhalvemeterregel af te serveren.

Hier wird schon ersichtlich, dass das Niederländische *kortom* in deutlich vielfältigeren Kombinationen und Positionen im Satz vorkommt als das Deutsche *kurzum*. Es ist nicht auf den Satzanfang und den nachfolgenden Doppelpunkt festgelegt, sondern wird auch mit dem Komma kombiniert oder ohne Satzzeichen mitten im Satz verwendet. Wie für das Deutsche *kurzum* werden im Folgenden die Vorkommen im gesamten Jahrgang ausgewertet (s. Tab. 2). Für 2020 finden sich 923 Belege in 894 Texten, und es wird wie im Deutschen meist pro Text nur einmal verwendet.

Tab. 2 Zahlenverhältnisse für das graphematische Umfeld von *kurzum* und *kortom*

DE			NL		
gesamt	1178	100 %	gesamt	923	100 %
<i>kurzum</i> :	852	72,41 %	<i>kortom</i> :	183	19,83 %
<i>kurzum</i> ,	183	15,53 %	<i>kortom</i> ,	333	36,08 %
dahinter Dpkt o. Komma	1035	87,86 %	dahinter Dpkt o. Komma	516	55,90 %
<i>kurzum</i> –	15	1,27 %	<i>kortom</i> –	0	0 %
			– <i>kortom</i> 5/– <i>kortom</i> , 3/ – <i>kortom</i> : 2/ <i>kortom</i> ; 4		
			<i>kortom</i> .	23	2,49 %
			, <i>kortom</i> ,	186	20,15 %
, <i>kurzum</i>	120	10,2 %	, <i>kortom</i>	28	3,03 %
, <i>kurzum</i> :	60	5,1 %	, <i>kortom</i> :	5	0,54 %
<i>kurzum</i> ohne Inter- punktionszeichen (Rest)	47	4 %	<i>kortom</i> ohne Inter- punktionszeichen (Rest)	142	15,38 %
<i>kurzum</i> kleinge- schrieben	241	20,46 %	<i>kortom</i> kleinge- schrieben	302	32,73 %
<i>kurzum</i> große- geschrieben	937	79,54 %	<i>kortom</i> große- geschrieben	621	67,28 %

Im Deutschen steht das Wort *kurzum* also in den meisten Fällen am Satzanfang, ihm folgt ein Doppelpunkt oder ein Komma. Syntaktisch steht es damit im Vorvorfeld beziehungsweise im linken Außenfeld, was im Handbuch der Konnektoren (Breindl et al 2014, S. 1148) als ‚Nullposition‘ bezeichnet wird. Das hängt möglicherweise mit seinem Skopus zusammen: Es orientiert den Rezipienten / die Rezipientin (ähnlich wie *a propos* oder *übrigens* am Satzanfang) auf das Nachfolgende im Gesamten. Semantisch wird *kurzum* im Zusammenhang mit Wendungen wie *kurz gesagt* und *mit einem Wort* beschrieben, und zwar als ‚resumptiver‘ Konnektor. Beide Konnekte beziehen sich auf dasselbe Denotat; das Konnekt nach dem Konnektor sei im Allgemeinen formal weniger aufwendig (Breindl et al. 2014, S. 1148).

Mit der Beschreibung über *kurzum* unterscheidet sich Malvas Idee zum Semikolon im Deutschen aber auch von Gillmanns und Rothsteins Modellierung in einem Punkt. Denn bei beiden geht es hauptsächlich um Diskursrelationen<sup>12</sup> zwischen Sachverhalten, in deren Mitte ein Semikolon steht. Nach dem Handbuch der Konnektoren (Breindl et al 2014) allerdings gehören resumptive Einheiten wie *kurzum* zu den formulierungsbezogenen metakommunikativen Konnektoren ohne Diskursfunktion und ohne Inhaltsbezug (vgl. ebd., S. 1139f./253). Diese

<sup>12</sup> Gillmann nutzt den Terminus ‚textsemantische Beziehungen‘ (vgl. Gillmann 2018, S. 79).

„verknüpfen ihre Konnekte prinzipiell nicht auf der Ebene der Sachverhalte, sondern beziehen sich auf die Form des Ausdrucks der Konnekte“ (Breindl et al. 2014, S. 1138). Schaut man aber genauer auf die Beispiele zu *kurzum*, wird deutlich, dass man eigentlich nicht von „identischen Äußerungsbedeutungen“ (ebd., S. 1148) bei der Konnekte sprechen kann.

- (12) Das alles klingt natürlich etwas leichter, als es im Alltag tatsächlich ist. Die Liste der möglichen Stolpersteine ist lang: Neuroprothesen brauchen Energie, der Körper darf sie nicht abstoßen, sie müssen alle wichtigen Reize erkennen und die unwichtigen ignorieren – und das alles in Echtzeit. Außerdem sollten sie auch nicht allzu auffallend hässlich aussehen und sowieso nicht zu schnell den Geist aufgeben, kurzum: Die Industrie tüftelt, ständig kommen neue Modelle auf den Markt. (Süddeutsche Zeitung, 09.05.2020, S. 34; Das perfekte Ersatzteil)

Das zweite Konnekt von *kurzum* ist hier auf das erste bezogen, zudem ist es kürzer. Aber es ist nicht einfach reformulativ, sondern bringt pointiert eine Inferenz aus dem ersten Konnekt zum Ausdruck: Die Herausforderungen an Neuroprothesen werden beschrieben. Das zweite Konnekt wirkt damit eher wie eine Konklusion bzw. das erste Konnekt ist eine Begründung für das zweite. Offenbar können Sätze mit *kurzum* also sowohl eine diskursfunktionale Komponente (Konklusion, Inferenz) als auch eine metakommunikative Komponente (Reformulation, Autor:innenperspektive) enthalten. Passend dazu findet Gillmann in ihrem Korpus eine geringe Zahl an Semikolonsätzen, bei denen sie keine Sachverhaltsrelation, sondern eine pragmatische Verknüpfungsebene annimmt. Im zweiten Konnekt wird hier „der Verfasser stärker sichtbar“ (Gillmann 2018, S. 83). Sie führt Beispiele für metasprachliche Erklärungen und Kommentare an, bei denen das zweite Semikolonnekt ein eigenständiges illokutives Potential aufweist (vgl. ebd., S. 86). Offenbar haben das Semikolon und *kurzum* damit einen kongruenten Bereich: Das Semikolon ist hinreichend unspezifisch, dass es in metakommunikativen Kontexten eingesetzt werden kann;<sup>13</sup> *kurzum* wiederum scheint neben der metakommunikativen auch eine gewisse Sachverhaltsdimension zu haben. Dementsprechend ist zu erwarten, dass *kurzum* durch das eher unspezifische Semikolon austauschbar ist, es umgekehrt aber viele diskursrelationale Verknüpfungen mit Semikolon gibt, die *kurzum* nicht abbilden kann. So lässt sich in Beispielen wie (12) *kurzum* durchaus durch ein Semikolon ersetzen. Allerdings: Die *kurzum*-Paraphrase für das Semikolon ist in ‚Malva‘ selbst nur in sehr wenigen Einzelfällen denkbar.<sup>14</sup> Aus dieser Perspektive

<sup>13</sup> Auch Gillmann vermutet vor dem Hintergrund, dass mit dem Semikolon selten der Gebrauch von relationsdeterminierenden Konnektoren einhergeht, dass Autoren und Autorinnen zwar die engere Verknüpfung an sich mit dem Semikolon kennzeichnen, aber nicht die Art der Relation (vgl. Gillmann 2018, S. 99; s. auch Rothstein 2016, S. 190).

<sup>14</sup> Hier einen genauen Wert anzugeben, ist auch deshalb schwierig, weil eine *kurzum*-Paraphrase im Einzelfall zwar grundsätzlich möglich sein kann, gleichzeitig kann es aber fraglich erscheinen, ob damit nicht eine neue bzw. andere Relation hergestellt wird. Nach unserer Zählung sind es nur zwischen 2 % und (bei weiter Auslegung der Relation) maximal 7,5 % der Fälle.

scheint Malvas Aussage über die Verwendung des Semikolons (s. o.) nicht zuzutreffen. Semikolons lassen sich nur selten im Deutschen mit *kurzum* ausdrücken – und doch kann ein Semikolon anstatt *kurzum* infrage kommen.

Im Niederländischen zeigt sich zunächst ein etwas anderes Bild. *Kortom* steht nur in etwa zwei Drittel der Fälle am Satzanfang. Nach *kortom* kommen ebenfalls häufig Interpunktionszeichen vor, aber diese sind vielfältiger, insbesondere das Komma ist häufiger: In über der Hälfte der Fälle folgt nach *kortom* ein Komma, während dies beim deutschen *kurzum* nur in jedem 5. Satz der Fall ist. In Einzelfällen kommt *kortom* sogar mit einem Semikolon vor. Wie Beispiel (10) aus dem Korpus zeigt, wird *kortom* aber durchaus auch ohne Interpunktionszeichen verwendet, und zwar fast viermal so häufig (15%) wie im Deutschen (4%). In diesen Fällen steht *kortom* meist mitten im Satz; überraschenderweise kann es jedoch auch am Satzende stehen (2,5%). In der „Algemene Nederlandse Spraakkunst“, der umfassendsten Beschreibung der niederländischen Grammatik, wird *kortom* analog zum Deutschen *kurzum* mit Ausdrücken wie *kort gezegd*, *samengevat* oder *met één woord* verglichen, die eine Zusammenfassung des vorangegangenen Kontextes einleiten (Haeseryn et al. 2021).

Mit Blick auf die *kortom*-Sätze im niederländischen Zeitungskorpus zeigt sich, dass diese Beschreibung von *kortom* jedoch nicht den Kern trifft. In Beispielsatz (13) kann der Satz nach *kortom* nicht als Zusammenfassung gelesen werden:

- (13) De lage aantallen geregistreerde coronabesmettingen en Covid-19-doden in Afrika kunnen komen doordat er weinig wordt getest en geregistreerd. Kortom: er is vooralsnog geen wetenschappelijke grond om zonder risico's de anderhalvemeterregel af te serveren.

Deutsche Übersetzung: Die geringe Zahl der gemeldeten Corona-Infektionen und Covid-19-Todesfälle in Afrika ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass nur wenige Tests und Aufzeichnungen durchgeführt werden. Kurzum: es gibt noch keine wissenschaftliche Grundlage für die risikolose Aufhebung der Eineinhalb-Meter-Regel.

Hier finden wir eben keine Zusammenfassung, sondern vielmehr eine Inferenz/Konklusion. Auch das zweite Beispiel weicht von der Beschreibung von *kortom* als zusammenfassendem Ausdruck ab:

- (14) Romantiek speelt een grote rol in mijn liefde voor de film: het overdreven acteren in de stijl van het klassieke Hollywood; de zuchtende kleuren van Technicolor; het drama van de vurige hoofdpersoon Scarlett O'Hara die vecht tegen de onverbiddelijke mannelijkheid van Rhett Butler; de vernietigende effecten van de Burgeroorlog op de gemeenschap van het oude Zuiden. Kortom, hoe kun je hier niet van houden?

Deutsche Übersetzung: Romantik spielt eine große Rolle bei meiner Liebe zu diesem Film: die übertriebene Schauspielerei im Stil des klassi-

schen Hollywood; die seufzenden Farben von Technicolor; das Drama der feurigen Protagonistin Scarlett O'Hara im Kampf gegen die unerbittliche Männlichkeit von Rhett Butler; die verheerenden Auswirkungen des Bürgerkriegs auf die Gemeinschaft des alten Südens. Kurzum: Wie kann man das nicht lieben?

*Kurzum* funktioniert hier auch in der deutschen Übersetzung, und zwar mit vergleichbaren Bedeutungsaspekten, wie wir oben schon herausgestellt haben. Die Frage ‚Kurzum: Wie kann man das nicht lieben?‘ ist nicht nur metakommunikativ zu verstehen, sondern wiederum konklusiv-inferenziell in Bezug auf die vorige Aufzählung, und sie bildet deren textdramaturgisch pointierten Abschluss. Dazu passt auch die Formulierung aus dem Handbuch der Konnektoren ‚Mit der Etablierung einer Formalalternative bringt ein Sprecher oft auch eine subjektive Bewertung zum Ausdruck; er geht ja davon aus, dass die alternative Formulierung auch die adäquatere ist‘ (S. 1139).

Malvas Beschreibung der Relationen zwischen zwei Semikolonkonnekten kommt den beiden Diskursrelationen durchaus nahe, die Gillmann am häufigsten in ihrem Korpus findet: Ähnlicher Sachverhalt – Zusammenfassung; Explikation – Illustration. Für Explikation hält Gillmann fest, ‚dass beide Konnekte häufig auf denselben Sachverhalt referieren, der im zweiten Konnekt jedoch umformuliert, genauer erklärt, begründet oder veranschaulicht wird‘ (Gillmann 2018, S. 79). Auch bei Nunberg findet sich eine vergleichbare Beschreibung: ‚[...] we may prefer to read the semicolon-conjoined text-clauses as providing alternate descriptions of a single object of the relative type. [...] the two clauses count as descriptions of the same thing‘ (S. 99). In den von Nunberg angeführten Beispielen verhalten sich die beiden Satzteile, die vom Semikolon getrennt werden, in einer ähnlichen Weise asymmetrisch wie von Malva beschrieben.<sup>15</sup> Einer der beiden Teile führt den jeweils anderen genauer aus:

- (15) These too are boom jobs; they depend on government programs, and they are very largely for women. (aus Nunberg 1990, S. 99)

Einschränkend ist jedoch zu sagen, dass die Paraphrase mit *kurzum*, wie von Malva vorgeschlagen, einen spezifischen und seltenen Semikolonkontext abdeckt. Es ist eine engere Beschreibung als ‚Ähnlicher Sachverhalt‘ bei Gillmann; letztere ist hier eher als Hyperonym zu verstehen, weswegen die ‚Kurzum‘-Paraphrase bei den von Gillmann angeführten Beispielen dieser Kategorie nicht passt:

- (16) Als Henri Becquerel vergeblich prüfte, ob Uran Röntgenstrahlen aussendet, entdeckte er nebenbei die natürliche Radioaktivität; und statt Elementen jenseits des Urans entdeckte Otto Hahn die Kernspaltung.  
(aus Gillmann 2018, S. 81)

<sup>15</sup> Bei Nunberg ist diese Relation aber eingebettet in textstrukturelle Gruppierungsprozesse und deswegen, ähnlich wie bei Gillmann, kein grundsätzliches Merkmal aller Semikolonvorkommen.



### 3 Wie wird das Semikolon in ‚Malva‘ genutzt?

Betrachten wir nun den Semikolongebrauch im Roman selbst. Als Beispiel dient folgender Absatz:

Auf jeden Fall erwies er mir [Malva; N.F., K.P., N.S.] einen Dienst damit, und das behaupte ich jetzt ohne Ironie. Für diese letzte Charakterisierung bin ich ihm dankbar; das Semikolon ist schließlich mein Lieblingssatzzeichen; oben Punkt und unten Komma ist es von allen Satzzeichen das zwiespältigste und daher das passendste, das es gibt. (S.20-21)

In dem zweiten Satz finden sich zwei Semikolons. Sämtliche Konnekte sind vollständige Sätze. Das erste Semikolon ist gedeckt durch die Erklärung/Explikation für den Sachverhalt, dass Malva ihrem Vater Neruda dankbar für die Charakterisierung sei – „das Semikolon ist schließlich mein Lieblingssatzzeichen“. Diese Explikation endet selbst mit einem Semikolon, diesem folgt dann die Explikation, warum das Semikolon das liebste Satzzeichen sei.

Bei formaler Betrachtung der Semikolonsätze aus dem zweiten Kapitel zeigt sich, dass zwar im ersten Konnekt meist (n=13) eine selbständige Konstruktion steht, dies im zweiten Konnekt jedoch etwas seltener der Fall ist (n=9); hier kommen auch zwei Nominalphrasen sowie jeweils eine Präpositionalphrase und Adverbialphrase vor; in einem weiteren Fall sogar ein Nebensatz. Das Verhältnis zwischen den beiden Konnekten ist in 12 Fällen die Explikation, einmal der ähnliche Sachverhalt und einmal Kontrast.

#### 3.1 Das Semikolon im niederländischen Original und in der deutschen Übersetzung

Betrachtet man das Semikolonvorkommen im gesamten Roman – sowohl in der niederländischen Originalfassung als auch in der deutschen Übersetzung – so zeigt sich Folgendes: Während im Original 271 Semikolons vorkommen, zählt die deutsche Übersetzung nur 214 Semikolons. Etwa jedes fünfte Semikolon (21 %) aus der Originalfassung wurde in der deutschen Fassung durch ein anderes Satzzeichen ersetzt. Von diesen 57 Semikolons wurden 40 in der deutschen Übersetzung durch ein Komma ersetzt. Das ist erstaunlich, da Kommas im Deutschen sowieso schon deutlich häufiger vorkommen als im Niederländischen. Dies zeigt sich auch im vorliegenden Roman: Während die niederländische Fassung 3339 Kommas zählt, beinhaltet die deutsche Übersetzung insgesamt 5432 Kommas. In 5 von 57 Fällen wurde das Semikolon durch den Konnektor ‚und‘ ersetzt; ebenso häufig wurde es durch einen Punkt ersetzt. Dreimal wurde das Semikolon auch durch einen Doppelpunkt und einmal durch paarige Gedankenstriche ersetzt; in zwei Fällen wurde das Semikolon schlichtweg weggelassen. Warum in der deutschen Übersetzung in jedem 5. Fall das Semikolon durch ein anderes Interpunktionszeichen ersetzt wurde, bleibt unklar; meist hätte es gut gepasst. Diese Reduktion hat auch Konsequenzen für die Wirkung des Semikolons, das letztlich auf sprachlicher Ebene den Inhalt unterstreicht – dieser Effekt wird so um 20 % geschmälert.

### 3.2 *Kurzum/kortom* in ‚Malva‘

So interessant der Vergleich des Wortes *kurzum* bzw. *kortom* mit dem Semikolon ist, so überraschend ist, dass das Wort selbst nur viermal im ganzen Text vorkommt. Und von diesen vier Belegen finden sich zwei direkt in dem Abschnitt mit dem Vergleich.

In Worten lässt sich das Semikolon durch »**kurzum**« ersetzen, und darin steckt ein Verweis auf das Messen. **Kurzum**; ein besseres Zeichen ist mir unbekannt, die ich an so viele Gesetze von Zahl und Maß gebunden bin, ihnen zugleich unterworfen wie ihrer enthoben, so dass dieses Zeichen mir wirklich auf den Leib geschrieben ist. (S. 22; Fettsetzung N.F., K.P., N.S.)

Hier wird *kurzum* direkt mit dem Semikolon kombiniert – ein eher seltener Gebrauch, der aber zumindest im Niederländischen vereinzelt zu finden ist, wie die Korpusanalyse gezeigt hat. In diesem speziellen Fall gibt es noch eine sprachreflexive Ebene, denn beide Zeichen werden zugleich auch thematisiert. Die Schnittmenge der Bedeutungen von Semikolon und *kurzum* soll offenbar verdeutlicht werden über ihre kombinierte Verwendung.

Dabei hält die Passage auch ein Irritationsmoment bereit, denn sie bietet zwei unterschiedliche Lesarten. *Kurzum* kann graphematische Sätze verknüpfen und tut dies hier auch; die Konnekte eines Semikolons hingegen stehen grundsätzlich innerhalb eines einzigen graphematischen Satzes. Möchte man das Semikolon nun parallel zu *kurzum* interpretieren, befindet sich das erste Konnekt außerhalb des graphematischen Satzes; diese Lesart für das Deutsche eigentlich nicht regulär, sondern wird erst durch den speziellen inhaltlichen Kontext dieser Passage nahegelegt. Liest man das Semikolon dagegen konventionell und sieht *Kurzum* als erstes Konnekt an, ist „ein besseres Zeichen“ anaphorisch zu *Kurzum* und eben nicht mehr zu „das Semikolon“ im vorigen Satz. Diese zweite Lesart ist zwar weniger naheliegend, hat aber doch etwas bemerkenswert Sprachspielerisches: Einerseits wird über die sprachliche Struktur genau das vorgeführt, was inhaltlich zum Ausdruck kommt, nämlich der Vergleich von *kurzum* und Semikolon; andererseits aber bringt die gleichzeitige Verwendung beider Zeichen die Leser:innen zum Stolpern und verdeutlicht, dass – gerade auch graphematisch – nicht beide Zeichen gleichermaßen in der Lage sind, ihre Konnekte zu verknüpfen. Für sich könnten aber beide eine geeignete Verknüpfung schaffen:

- (17) [...] darin steckt ein Verweis auf das Messen. Kurzum, ein besseres Zeichen ist mir unbekannt [...]
- (18) [...] darin steckt ein Verweis auf das Messen; ein besseres Zeichen ist mir unbekannt [...]

Für *Kurzum* ergeben sich dementsprechend auch zwei Lesarten: eine dezidiert metasprachliche sowie eine konventionelle, die allerdings die Besonderheit bereithält, dass die nachfolgende Hauptaussage zwar kurz und prägnant ist („ein besseres Zeichen ist mir unbekannt“), aber weder zusammenfassend noch reformulativ auf das Vorige bezogen. Vielmehr folgt ihr die Begründung erst in einem längeren Gefüge

aus Relativ- und Finalsatz erst nach. *Kurzum* und Semikolon werden in diesem Abschnitt also nicht nur beschrieben, sondern auch über mögliche unterschiedliche Lesarten verdichtet eingesetzt. Bemerkenswert dabei ist, dass gerade durch die gleichzeitige Verwendung implizit auch Unterschiede zutage treten. *Kurzum* kann als semantisch auffällig gelesen werden, das Semikolon in Bezug auf seinen linken Skopus.

Beleg 3 ist die Passage, die auch in Abschn. 1 thematisiert wurde – der Satz muss lang gehalten werden, um das Sterben zu ermöglichen. Und entsprechend folgen dem *kurzum/kortom* sehr lange Ausführungen.

Auf eine Weise, von der sich Sokrates noch eine Scheibe hätte abschneiden können, entschlief mein Vater im Santa-Maria-Krankenhaus in Santiago, nachdem die Hysterie gedämpft worden war, die ihn nach dem Hören von so viel menschenunwürdigem Unrecht ergriffen hatte, dass er, der immer freundlich und ruhig gewesen war und selbst unter den grausigsten Umständen einen kühlen Kopf bewahrt hatte, in Tiraden und verzweifelter Geschrei ausgebrochen war, **kurzum**: getobt hatte wie ein Besessener, aber da war schon der Doktor im weißen Kittel gewesen, der ihn mit einer Beruhigungsspritze sediert hatte, und der süße Schlaf, in den er daraufhin gegliedert war, machte einen ellenlangen Schlenker und wurde zu einer Rutschbahn, die kein Ende nahm, und so spürte mein Vater in seinem Bauch, wie die herrliche Abfahrt begann, während er in Wirklichkeit in die Regionen des Jenseits aufstieg, wo ich ihn noch lange nicht treffen werde, wo er sich aber sehr wohl befinden muss, denn das Jenseits ist groß, und außerdem war er mausetot, was die Ärzte am nächsten Tag übereinstimmend feststellten anhand des fehlenden Pulsschlags und in Anbetracht der unverkennbaren Tatsache, dass auch seine Augen geschlossen blieben und sich nichts, aber auch gar nichts mehr an ihm bewegte; kein Windhauch ging mehr durch diese Glieder, die stocksteif blieben, als wären Sonnenfinsternis und tiefster Winter im selben Moment schlagartig eingebrochen. (S. 9f.)

Zu Beginn der Passage ist proleptisch von Nerudas Hysterie und dem darauffolgenden Tod die Rede. Ein inhaltlicher Überblick über diesen langen Satz ist somit schon gegeben. *Kurzum* erscheint hier syntaktisch eingebettet inmitten des Satzes<sup>16</sup> und nicht etwa am Ende. Inhaltlich bildet das Folgende einen ersten Höhepunkt (Beschreibung der Hysterie) und markiert gleichzeitig eine Zäsur (danach wird sein Tod geschildert). Dieses satzdramaturgische und den Satz strukturierende Moment scheint im Vordergrund zu stehen, denn von einem resumptiven Kontext lässt sich hier kaum sprechen. Nach *kurzum* folgt ein pointierter Abschluss eines Erzählelementes; die Verwendung von *kurzum* passt damit zu der Funktion, die in Abschn. 2.4 herausgearbeitet wurde. Man sieht hier den Unterschied zum Semikolon, das hier zwar möglich wäre, nicht aber in gleicher Weise die inhaltliche Kontur des Satzes (an der natürlich auch der Doppelpunkt mit beteiligt ist) zum Ausdruck bringen kann; stimmiger wäre ein Semikolon eher nach *Besessener*, also genau an der rechten Grenze des ersten inhaltlichen Abschnittes.

Der letzte Beleg von *kurzum* ist ebenfalls interessant:

<sup>16</sup> Der koordinierte Ausdruck „getobt hatte wie ein Besessener“ ist elliptisch, das Subjekt *er* steht zu Beginn des *dass*-Satzes vor *kurzum*.

Aufrecht zu sitzen war eine große Anstrengung, denn stets war da der schwere Kopf auf meinem schmalen Hals, den ich trug wie Atlas das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern.

**Kurzum:** Ich war nach einer Pflanze benannt, und ich vegetierte dahin. (S. 132)

Hier geht es ja wiederum um ihre Körperlichkeit; man sieht geradezu das Semikolon vor sich – der schwere Kopf auf dem schmalen Hals. Das Semikolon wird hier weder genutzt noch genannt, als Stellvertreter für das Semikolon aber das *kurzum*, das die andere Benennung, nämlich die Namengebung *Malva* indirekt thematisiert.

### 3.3 Versuch der Interpretation

Von der linguistischen Funktion des Semikolons können mehrere literarische Funktionen abgeleitet werden; diese gelten jedoch nur für den vorliegenden Roman. In anderen literarischen Texten kann das Semikolon durchaus ganz andere literarische Funktionen annehmen.

Dadurch, dass das Semikolon zwei Konnekte miteinander verknüpft, die in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen, kann es als kohäsionsanzeigend und schließlich als verbindendes Element angesehen werden. Man könnte sagen, dass die abstrakte Autorin für den Roman als Ganzes die Betonung auf ‚das Verbinden selbst‘ legt. Hierbei sind verschiedene Verbindungen voneinander zu unterscheiden: Neben der Verbindung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits wird die Verbindung zwischen Malva und ihrem Vater sowie die Verbindung zwischen Malva und Hagar deutlich.

Aus dem folgenden Zitat lässt sich schließen, dass Malva als Botschafterin die Verbindung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits markiert, wie auf S. 23 deutlich wird:

Genau das ist auch meine Funktion hier! Wie der Kondor, der nach der Mythologie der Andenbewohner auf Erden fauliges Aas frisst und danach aufsteigt zu den Bergen, wo die Götter und allwissenden Geister hausen – wie ein Botschafter zwischen diesen Göttern und der Erde –, so markiere ich das Tor zwischen dem tristen Leben, das meinem Tod vorherging, und der glänzenden Geschichte, die ich nach meinem Tod daraus gemacht habe; als kurze, aber prägnante Zusammenfassung oder als ausführliche, aber immer relevante Randbemerkung. (S. 23)

Dadurch, dass ihr Vater sie in nichts festgelegt hat, „sieht sie ihre Identität nicht als gegeben“ (Cober 2017), sondern hat die Möglichkeit, sich selbst zu definieren:

Indem er mich überhaupt nicht beschrieb, hat er mich auch noch in keiner Weise festgelegt. Ich kann über mich selbst das letzte Wort haben, und damit in Bezug auf seine Schriften ultimativ und definitiv. Neuschreibung der natürlichen und der religiösen Ordnung in der Malvalianischen Variante [...]. (S. 139)

Genau diese Eigenschaft des ‚Nichtfestgelegtsein‘ sehen wir auch beim Semikolon: Zwar ist es ein Kohäsionsmittel, jedoch ist es nicht auf eine bestimmte textsemantische Relation festgelegt. Vielmehr kann das Semikolon als unspezifischer Marker gesehen werden, der mehrere mögliche textsemantische Relationen anzeigt.

Des Weiteren hat Malva die Möglichkeit zu einer selbstermächtigenden Erzählerschaft, sie kann ihre Lebensgeschichte völlig umschreiben und in endloser Variation gestalten. Dies spiegelt sich in der tatsächlichen Verwendung des Semikolons wider. Wenn jeder Semikolonsatz im Roman als Illustration von Malvas Leben gedeutet wird, so fällt Folgendes auf: Genauso wie das erste Konnekt meist auf eine Hauptsatzkonstruktion festgelegt ist, sind Malvas irdisches Leben und ihre Lebenschancen vorherbestimmt; dann folgt das Semikolon, das sowohl anzeigt, dass der Satz im ersten Konnekt bzw. Malvas irdisches Leben hier endet, aber zugleich andeutet, dass der Satz bzw. Malvas Leben noch weitergeht; an das Semikolon schließt das zweite Konnekt an, das eben nicht strukturidentisch zum ersten Konnekt ist, sondern syntaktische Vielfalt erlaubt. Genauso asymmetrisch wie die Semikolonkonstruktionen ist letztlich auch Malvas Leben: ihr kurzes, tristes irdisches Leben und ihr endloses Jenseitsleben, das ihr die Möglichkeit gibt, ihr irdisches Leben anhand langer, vielfältiger Erläuterungen und Illustrationen zu explizieren.

Ferner kann das frequente Setzen der Semikolons als Mittel gesehen werden, um Malva auch in der Textstruktur sichtbar zu machen. Die abstrakte Autorin scheint Malva „mit ihrem ‚textuellen Körper‘“ in den Roman einzubringen, und zwar durchschnittlich etwa 0,9 Mal pro Seite – im Niederländischen Original (sogar) 1,15 mal pro Seite. Dadurch, dass Malva die Bezeichnung ‚Semikolon‘ zugeschrieben bekommt, wird sie mit dem Semikolon im Text sichtbar. Sie, die der Welt, von der sie erzählt, nicht mehr physisch angehört, bleibt im Text anwesend – besonders verborgen schon im allerersten Satz, wo die Leser:innen von diesem Spiel noch nichts wissen:

- (19) Mein Name ist Malva Marina Trinidad del Carmen Reyes, für meine Freunde hier Malfje; Malva für alle anderen. (S.9)

Hier werden Malvas verschiedene Namen aufgezählt, und das Semikolon ist bereits dabei. Die Zuschreibung ihres Vaters erduldet Malva also nicht auf passive und schweigende Art, sondern sie ist im Text aktiv, um ihn als Ganzes zu strukturieren. Dies knüpft an die linguistische Auffassung an, dass das Semikolon nicht als Satzzeichen, sondern als Textzeichen gesehen werden sollte, das den Text als Ganzes strukturiert. Diese Strukturierung des Gesamttextes wird zudem durch die Semikolons, die zur Trennung der Unterkapitel dienen, verstärkt. Dennoch: Obwohl der Text seine eigene Genese thematisiert (s. Abschn. 1), wer die Semikolons setzt, wird letzten Endes offen gelassen.

Schließlich zeigt sich Malva also im Jenseits unabhängig von allen ihren irdischen Beschränkungen, analog zu dem Semikolon, das insgesamt unabhängig von seiner Regulierung besteht.

Man kann Hagar Peeters an dieser Stelle zu ihrem unglaublich klaren Blick auf das Semikolon nur gratulieren. Dass es ein ‚Textzeichen‘ ist, entspricht den jüngsten linguistischen Erkenntnissen – es ist eben nicht einfach ein Satzzeichen, sondern die Sätze sind als ‚Textsätze‘ (so Nunberg 1990) eingebunden. Aber erst Schreiber (2020) unterfüttert diese These auch korpuslinguistisch: Sätze mit einem Semikolon

eröffnen innerhalb des Textes eine Nische für einen inhaltlichen Exkurs, der ansonsten an keiner Stelle gekennzeichnet ist.

#### 4 Warum taugt das Thema für die Schule?

Nun ist sicherlich einzuwenden, dass niederländische Literatur selten in der Schule thematisiert werden kann, da Niederländisch doch ein eher seltenes Fach ist; es wird fast ausschließlich in Grenzregionen, vor allem Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen, als Unterrichtsfach angeboten. Zudem ist der Roman vom Sprachniveau hoch.

Aber: Dieser Roman bietet auch in der deutschen Übersetzung eine großartige Möglichkeit, Literaturunterricht und Sprachreflexion miteinander zu vereinen. Denn es ist ja durchaus ein Gewinn, den Aussagen über das Semikolon nachzugehen. Wie in 3.4 demonstriert, kommt die literarische Interpretation nicht ohne die linguistische Aufarbeitung des Semikolons aus.

Der Text bietet aber auch Anhaltspunkte alleine zur Sprachreflexion: Hier kann man geradezu exemplarisch den Unterschied zwischen Gebrauch und Reflexion thematisieren. Denn in dem Buch steht die These, dass ja niemand was über den Gebrauch des Semikolons wisse; dennoch wird es benutzt, sei es beim Schreiben (Produzieren) oder beim Lesen (Rezipieren); es muss ja auch verstanden werden. Es ist also ein guter Anlass, gerade bei den Interpunktionszeichen mal darüber zu reflektieren, wieviel man also auch ‚wissen‘ muss, um Interpunktionszeichen zu rezipieren. Interpunktion, allen voran die Kommasetzung, wird ja im Allgemeinen als ‚Schreibproblem‘ gesehen und nicht als ‚Lesehilfe‘. Um das mit den Schülern und Schülerinnen zu reflektieren, dürfte sich das Semikolon gut eignen, weil die Funktion eben gar nicht so bekannt ist. Denn die Aussagen der Amtlichen Regeln haben mit der tatsächlichen Verwendung des Semikolons wenig zu tun. Am Text von ‚Malva‘ ist das sehr gut zu thematisieren, gerade weil soviel über die Funktion des Semikolons reflektiert wird.

Interessant ist aber auch der Sprachvergleich. Es wird insgesamt wenig sprachvergleichend reflektiert über die Interpunktion. Und das ist doch erstaunlich: Im Repertoire der Sprachen, die mit dem lateinischen Alphabet operieren, gibt es einige auffällige Unterschiede wie die sehr unterschiedliche Form der Anführungszeichen, die sogar innerhalb der Sprachen variiert. Wer ein wenig Spanisch kann, dem ist sicherlich klar, dass Ausrufe- und Fragezeichen hier paarige Zeichen sind (¡XXX! und ¿XXX?). Insgesamt scheint das Inventar auch sprachvergleichend recht stabil. Werden die Interpunktionszeichen aber auch funktional gleich genutzt? Wir sind übrigens überzeugt davon, dass der Sprachvergleich auch im Deutschunterricht seinen Platz haben sollte, so wie es beispielsweise Szczepaniak und Müller (2019) tun.

So könnte die Idee, das Semikolon sei ein ‚stärkeres‘ Komma, zu der Vermutung führen, im Deutschen müssten mehr Semikolons verwendet werden als im Niederländischen. Denn im Deutschen werden regulär sehr viel mehr Kommas gesetzt. Das zeigt sich hier gerade nicht. Die Funktion muss also eine andere sein. Der Blick in andere Sprachen hilft durchaus, auch die Muttersprache besser zu verstehen,

sowohl die Besonderheiten als auch die Unauffälligkeiten. Und im Interpunktions-system scheint zu gelten: Bei der Anzahl der regulär zu setzenden Kommas könnte das Deutsche Weltmeister sein; das führt aber offenbar nicht zu einem übermäßigen Gebrauch von Semikolons oder anderen Satzzeichen.

Das zu den Interpunktionszeichen. Aber auch die Betrachtung des Wortes *kurzum/kortom* scheint doch interessant. Es ist ein Wort im Deutschen, das vorwiegend im Vorvorfeld oder im linken Außenfeld vorkommt und hier eben häufig mit dem Doppelpunkt kombiniert. Natürlich kann man über jedes einzelne Wort im Deutschunterricht nachdenken. Aber nehmen wir das zum Anlass: Welche Intuition findet sich über das Wort? Und welche finden sich in den Texten, die gelesen werden? Ist es wirklich nötig, diesem doch eigentlich interessanten Wort ein solches Nischendasein zuzuweisen? In dem Roman *Malva* ist das Wort metasprachlich thematisiert worden.

## 5 Fazit

Der Roman ‚*Malva*‘ ist in seiner deutschen Übersetzung schon durch das Frontcover eine Einladung, sich mit der Bedeutung des Semikolons zu beschäftigen. Wir sind dabei mehreren Fragen nachgegangen: Was wird im Text über die Systematik und den Gebrauch des Zeichens ausgesagt? Und wie sind diese Aussagen einzuordnen in Bezug auf linguistische Ansätze zur Beschreibung des Semikolons einerseits und in Bezug auf den Gebrauch des Semikolons im Roman andererseits? Zunächst konnten wir, unter Zuhilfenahme verschiedener Korpora, einen Überblick zur Häufigkeit des Semikolons geben. Anzeichen dafür, dass es bedrohlich selten verwendet würde, gab es nicht. In ‚*Malva*‘ selbst wird es in ca. 7,7 % der Sätze verwendet (9,7 % im Niederländischen). Dies entspricht in etwa der Frequenz von Semikolons, die sich auch in anderen literarischen Texten zeigt. Darüber hinaus ergab sich ein vielfältiges Bild. Zum einen weisen *Malvas* Aussagen durchaus Ähnlichkeiten auf zu dem, was Gillmann (2018) und Nunberg (1990) zum Semikolon herausgearbeitet haben, zum Beispiel dass ein Semikolonkonnekt in einem illustrierenden Verhältnis zu dem anderen steht. Die Analyse hat aber gezeigt, dass eine Paraphrase mit *kurzum* – dieser Vergleich kommt im Roman selber vor – nur sehr selten möglich ist, auch was die Semikolons im Roman selbst angeht. Zu bedenken ist aber, dass das Semikolon im Roman über die Zuschreibung zu *Malva* mit Bedeutung aufgeladen wird, ebenso wie *kurzum*. Beide sind für *Malva* letztlich identitätsstiftend und dadurch erklärt sich auch ihr teilweise artifizieller Einsatz – zumal ja die Entstehung des Textes innerhalb der Fiktion aufgegriffen wird. *Malva* nimmt die Zuschreibung ihres Vaters dankbar an, schreibt so sein Spiel, über Namen Eigenschaften und Beziehungsverhältnisse auszudrücken, fort. Auf diese Weise wird das Semikolon zu einem Element, das nicht nur Text miteinander verbindet, sondern auch *Malva* mit ihrem Vater, und durch das *Malva* stumm anwesend bleibt in einer irdischen Welt, von der sie alles weiß, aber deren Teil sie nicht mehr ist.

Wir haben schließlich dafür argumentiert, dass das Semikolon als Zeichen, für das es noch kaum eine eigene Didaktik gibt und das auch von den Amtlichen

Regelungen noch nicht optimal erfasst wird, sich durchaus für das entdeckende Lernen in der Schule eignet. Auch wenn Schülerinnen und Schüler die Semikolonproduktion erst relativ spät in ihrer Schreibentwicklung erwerben, sollten die rezeptiven Kompetenzen explizit geschult werden, damit sie einen Eindruck bekommen, wie professionelle Schreiberinnen und Schreiber ihre Texte gestalten.

## Literatur

Amtliche Regelungen (2018)

[http://www.rechtsschreibrat.com/DOX/rfdr\\_Regeln\\_2016\\_redigiert\\_2018.pdf](http://www.rechtsschreibrat.com/DOX/rfdr_Regeln_2016_redigiert_2018.pdf) (letzter Aufruf: 28.09.2021).

Adorno, Theodor W. (1956): Satzzeichen. In: *Akzente* (6), 569–575.

Cober, Carlijn (2017): *Zwijgen op papier: interpunctie en identiteit in Hagar Peeters' 'Malva'* (2015). In: *Raffia Magazine*, 4. Oktober 2017.

Bredel, Ursula (2008): *Die Interpunktion im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer.

Bredel, Ursula. (2011): *Interpunktion*. (= Kurze Einführungen in die Germanistische Linguistik) Heidelberg: Winter.

Bredel, Ursula (2020): *Interpunktion*. 2. Auflage. Heidelberg: Winter.

Breindl, Eva; Volodina, Anna; Waßner, Ulrich Hermann (2015): *Handbuch der deutschen Konnektoren 2. Semantik der deutschen Satzverknüpfers*. Berlin: de Gruyter.

Duden, Konrad (1876): *Versuch einer deutschen Interpunktionslehre zum Schulgebrauch*. Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums zu Schleiz.

d-Prose: <https://zenodo.org/record/5015008#.YVrdhi-21-1> (letzter Aufruf: 4.10.2021).

Eisenberg, Peter (2007): Sprachliches Wissen im Wörterbuch der Zweifelsfälle. Über die Rekonstruktion einer Gebrauchsnorm. In: *Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur* 3, S. 209–228.

Gillmann, Melitta (2018): Das Semikolon als Kohäsionsmittel. Eine Korpusstudie in der überregionalen Pressesprache. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 46(1). Berlin: de Gruyter, S. 65–101.

Haeseryn, Walter; Romijn, Kirsten; Geerts, Guido; Rooij, Jaap de; Toorn, Maarten van den (2021) *Algemene Nederlandse Spraakkunst* (Version 3.1), Groningen/Deurne: Martinus Nijhoff/Wolters Plantyn. <https://e-ans.ivdnt.org/topics/pid/ans21080203lingtopic> (letzter Aufruf: 23.11.2021).

IDS (2020): *Deutsches Referenzkorpus / Archiv der Korpora geschriebener Gegenwartssprache*, <https://www.ids-mannheim.de/digspra/kl/projekte/korpora/archiv-1/> (letzter Aufruf 24.02.2022).

Masalon, Kevin Christopher (2014): *Die deutsche Zeichensetzung gestern, heute – und morgen (?): eine korpusbasierte, diachrone Untersuchung der Interpunktion als Teil schriftsprachlichen Wandels im Spannungsfeld von Textpragmatik, System und Norm unter besonderer Berücksichtigung des Kommas*. Dissertation Duisburg-Essen. [https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico\\_mods\\_00034666?q=Masalon](https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00034666?q=Masalon) (letzter Aufruf: 24.10.2021).

Mesch, Birgit (2016): *Semikolon – zwischen Punkt und Komma? Comeback eines totgesagten sowie totgeschwiegenen Interpunktionszeichens*. In: Olsen, Ralph / Hochstadt, Christiane / Colombo-Scheffold, Simona (Hgg.): *Ohne Punkt und Komma ...*. Beiträge zu Theorie, Empirie und Didaktik der Interpunktion. Berlin: Rabenstück (= Transfer, Band 10), S. 446–475.

Nunberg, Geoffrey (1990): *The Linguistics of Punctuation*. Stanford: Center for the Study of Language and Information.

Peeters, Hagar (2016): *Malva*. Amsterdam, Antwerpen: De Bezige Bij.

Peeters, Hagar (2018): *Malva*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Regelungen verschiedener Duden Ausgaben: <https://orthographie01.virt.uni-oldenburg.de> (letzter Aufruf: 24.02.2022).



- Reichert, Manuela (2018): Pablo Neruda, ein miserabler Vater. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/hagar-peeters-malva-pablo-neruda-ein-miserabler-vater.1270.de.html?dram:article\\_id=429958](https://www.deutschlandfunkkultur.de/hagar-peeters-malva-pablo-neruda-ein-miserabler-vater.1270.de.html?dram:article_id=429958) (letzter Aufruf: 22.10.2021).
- Rothstein, Björn (2016): Ein diskursbasierter Ansatz für das Semikolon. In: *Muttersprache* 126(3), S. 185–192.
- Schreiber, Niklas (2020): *Die Syntax des Semikolons*. Berlin: J.B. Metzler.

# Das Geheimnis literarischer Sätze entdecken – ein Ansatz für syntaktische Analysen

Derya Yildirim

## 1 Einleitung

Spätestens im Deutschunterricht werden Vorurteile, wie Literaturwissenschaftler\*innen seien Über-den-Wolken-Schwebende und Linguist\*innen Kommazählende (in Anlehnung an Fix 2015, S. 21), überwunden, wenn Schüler\*innen den „Inhalt, Aufbau und [die] sprachliche Gestaltung literarischer Texte analysieren“ (KMK 2012, S. 18) müssen. Demnach besteht durchaus Potenzial für eine fachwissenschaftliche Zusammenarbeit beider Teildisziplinen, wenn es wie hier um die Interpretation literarischer Texte geht. Eine Zusammenarbeit sollte keine Verschmelzung beider Teildisziplinen bezwecken, sondern sie in ihrem gemeinsamen Gegenstand – der Sprache – zu einem produktiven Austausch anregen. „Im Fall literarischer Texte wird über die ästhetische Gestalt das Sinnangebot des Textes überhaupt erst hergestellt“ (Fix 2015, S. 23) – erst eine Synthese aus sprach- und literaturwissenschaftlicher Analyse ermöglicht eine hermeneutisch genauere Interpretation.

In diesem Beitrag wird aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive dargestellt, wie syntaktische Analysen literaturwissenschaftliche Deutungen erweitern und möglicherweise auch neue Interpretationsspielräume eröffnen können. Zur Analyse der literarischen Sätze wird die unkonventionelle Methode des *grammatischen Varietés* (Macheiner 1991) am Beispiel der Kurzgeschichte *Das Brot* von Wolfgang Borchert angewandt. Mithilfe dieser wird das „Geheimnis der ‚schönen‘ Sätze“ (ebd., S. 7) insofern gelüftet, als ihre grammatischen Eigenschaften an Variationen des jeweiligen literarischen Satzes aufgezeigt und die von Autor\*innen präferierte Originalversion nach der Abwägung mit Alternativen begründet werden. Die aus diesen Analysen gewonnenen Erkenntnisse über die Form und Funktion literarischer Sätze können anschließend zu einer Erweiterung oder Verwerfung von Interpretationsansätzen führen. Abschließend werden didaktische Überlegungen vorgestellt, die Schüler\*innen dabei helfen sollen, über die Syntax einen integrativen Zugang zu literarischen Texten und ihren Interpretationen zu gewinnen.

## 2 Was ist ein literarischer Satz?

Ein literarischer Satz kann, einfach formuliert, als ein Satz verstanden werden, der in literarischen Texten vorkommt. Literarische Texte unterscheiden sich von

pragmatischen oder alltäglichen Texten, indem sie entweder nach „geltenden ästhetischen Normen“ (vgl. Köppe und Winko 2013, S. 295f.) als literarische Texte rezipiert werden oder wenn sie polyvalente, mehrdeutige Bedeutungszuschreibungen zulassen. Betrachtet man darüber hinaus literarische Texte aus einer immanenten Perspektive, in der die „Einheit des Textes“ (Schärf 2020, S. 187) im Vordergrund steht, stellen sie aufgrund der Beschaffenheit literarischer Sätze Kunstwerke dar. Denn: „Die sprachlichen Eigenschaften erzeugen *ästhetische* Eigenschaften“ (Klein 2008, S. 31, Hervorhebung im Original). Diesbezüglich führt Klein weiter aus: „Diese Eigenschaften sind möglicherweise relativ zum jeweiligen Leser [sic]; aber sie sind nicht beschreibbar, wenn man sich nicht auf die sprachliche Form des Textes bezieht.“ (ebd.) Die sprachliche Form literarischer Sätze kann bspw. mit ihrem Satzbau, ihrer Wortwahl oder ihrem Informationsfluss (vgl. Klotz 1998) beschrieben werden. Für die Rezeption literarischer Texte gilt zudem, dass zum Verständnis ein Kontext geschaffen werden muss, während er in nichtliterarischen durch Lebensweltbezüge deutlich gegeben ist (vgl. Schärf 2020, S. 182f.).

Der Satz *Plötzlich wachte sie auf* kann in einem alltäglichen Zusammenhang geäußert werden, bei dem der Kontext zur Bedeutungserschließung durch den Lebensweltbezug schnell ersichtlich wird. Der gleiche Satz am Anfang einer Kurzgeschichte

impliziert, dass [...] [Rezipierende] überhaupt erst einen Kontext herzustellen hätten, den sie nur aus der literarischen Umgebung des Satzes, nicht aber aus seinem primären pragmatischen Gehalt in einer lebensweltlichen Umgebung ableiten können (ebd., S. 182-183).

Bezogen auf literarische Sätze folgt daraus, dass sie sowohl ästhetisch, also in ihrer sprachlichen Gestalt, als auch in ihrer Rezeption besondere Sätze darstellen.

Ein Vergleich zwischen literarischen und (nachträglich konstruierten, nicht im System der Literatur selbstreflektierten) nichtliterarischen Sätzen ermöglicht demgemäß eine Analyse ersterer, die je nach literaturwissenschaftlicher oder linguistischer Schwerpunktsetzung das Geheimnis der inhaltlichen Offenheit oder des grammatischen Baus der Sätze zu lüften erlaubt.

### 3 Die Methode des Grammatischen Varietés

Zur Analyse literarischer Sätze zusammen mit einem Vergleich mit nichtliterarischen Sätzen bietet sich die Methode des so genannten *Grammatischen Varietés* nach Judith Macheiner (1991) an. Deutsche Sätze erlauben sowohl kombinatorisch als auch konventional eine Vielzahl an möglichen Zusammensetzungen von Wörtern zu Sinnaussagen in Form von Sätzen. Sowohl durch unterschiedliche Wortstellungen als auch durch unterschiedliche konventionalisierte Lesarten sind verschiedene Sinnzuschreibungen in Bezug auf deutsche Sätze möglich. Diese Eigenschaften deutscher Sätze machen „die Sprache unbegrenzt ausdrucksfähig und wandelbar, facetten-, varianten-, artenreich“ (ebd., S. 14), wie Macheiner es selbst beschreibt. Es sind folglich die Reihenfolgen der Wörter und syntaktische

Relationen unter den einzelnen Sätzen, die mithilfe des *Grammatischen Varietés*, einem Spiel mit den Variationen (vgl. ebd., S. 8), miteinander verglichen und abgewogen werden.

Das „Geheimnis der ‚schönen‘ Sätze“ (ebd., S. 7) wird grammatisch gelüftet, indem ihre grammatischen Eigenschaften variiert werden und mithilfe dieser Varianten die Originalversion als Präferenz der Autor\*innen begründet wird. So werden literarische Sätze mit ihren nichtliterarischen Pendants verglichen. Die Eigenschaften literarischer Sätze, die sie erst zu schönen Sätzen machen, werden in diesem Zusammenhang induktiv ermittelt. Hierbei werden einzelne Sätze aus einem literarischen Text exemplarisch zusammen mit der Methode des *Grammatischen Varietés* syntaktisch näher analysiert.

Zunächst kann der zu analysierende Satz bezüglich der Wortstellung auf Markiertheit überprüft werden. Der hier verwendete Markiertheitsbegriff wird auf die Definition von Roman Jakobson zurückgeführt (vgl. Eisenberg 2020, S. 21f.). Demnach ist die Wortstellung dann markiert, wenn im Vergleich zur unmarkierten, normalen Wortstellung zusätzliche Merkmale vorhanden sind oder andere Reihenfolgen von Satzgliedern vorliegen. Mithilfe des *Topologischen Satzmodells* (Wöllstein 2014), genauer des *Uniformen Modells* (vgl. ebd., S. 22 Abbildung 3), kann eine markierte oder unmarkierte Satzstellung des literarischen Satzes vergleichend abgebildet und begründet werden. Im Uniformen Modell wird ein Satz in bestimmte Positionen aufgeteilt, die jeweils ihre eigenen Belegungspräferenzen haben. So steht ein Subjekt im unmarkierten Fall im Vorfeld und Adverbiale sowie Objekte im Mittelfeld (vgl. ebd., S. 39/41ff.). Abweichungen davon können als markierte Fälle bzw. Inversionen (vgl. Hönig 2017, S. 165ff.) beschrieben werden: Während „Ich spiele heute Fußball“ demnach eine unmarkierte Variante abbildet, stellen „Heute spiele ich Fußball“ und „Fußball spiele ich heute“ durch die Initialstellung bzw. Topikalisierung der Mittelfeldkonstituenten markierte dar.

Als weitere analysierbare Aspekte kommen etwa die Informationsstruktur eines Satzes nach dem Vorbild Musans (2010) im Hinblick auf bekannte/unbekannte Informationen, Topiks/Kommentare und Foki infrage. Topiks sind Satzbestandteile, über die geredet wird; Kommentare bilden die übrigen Teile des Satzes. Foki dagegen meinen besonders akzentuierte Silben innerhalb eines Satzes, die für die Informationsstruktur eines Satzes von großer Bedeutung sind. Ferner kann die Thema-Rhema-Struktur genauer betrachtet werden (vgl. Eisenberg 2020, S. 141f.; Wöllstein 2014, 44ff.). Auch kann die Verbvalenz als Komplementstruktur dargestellt und gegebenenfalls um eine Argumentstruktur derart ergänzt werden, dass semantische Aspekte mittels der *Semantischen Rollen* nach Primus (2012) betrachtet und daraus weitere Deutungen des Satzes generiert werden können. Die Komplementstruktur drückt die Formseite eines Satzes aus; das Verb vergibt Komplemente wie *Subjekt* oder *direktes Objekt*. Diese stellen seine benötigten Ergänzungen dar. Verben können ebenfalls Argumente vergeben, indem sie syntaktischen Komplementen semantische Rollen zuweisen. „In einem typischen, einfachen Satz ist im Subjekt ein Agens kodiert (sehr häufig eine belebte Entität) und im [direkten] Objekt ein Patiens (sehr häufig unbelebt), der von der Handlung affiziert wird, das heißt in der vom Prädikat bezeichneten Situation involviert.“ (Fuhrhop und Schreiber 2019, S.

105) Eine Argumentstruktur besteht demnach aus Komplementen und den ihnen zugewiesenen semantischen Rollen. Der Satz *Sie malt ein Bild* lässt sich mit seiner Argumentstruktur wie in Tab. 1 darstellen:

Tab. 1 Darstellung der Argumentstruktur des Verbs malen

Argumentstruktur	Subjekt (Sie)	direktes Objekt (ein Bild)
malen (NOMIAKK)	Agens	Patiens

Das Verb *malen* regiert einen Nominativ und einen Akkusativ. Der Nominativ, also das Subjekt *sie*, nimmt die semantische Rolle eines Agens‘ an, da sie „die vom verbalen Prädikat bezeichnete Situation absichtlich herbeiführt“ (Primus 2012, S. 16-17); ein Agens ist folglich „der Ausführende der Handlung“ (Eisenberg 2020, S. 79). Dem Akkusativ, also direkten Objekt *ein Bild*, wird die semantische Rolle des Patiens‘ zugeschrieben, da es „in dem vom Prädikat bezeichneten Geschehen physisch manifest betroffen ist und dessen Zustand sich physisch verändert“ (Primus 2012, S. 31-32); ein Patiens ist kurz beschrieben „[d]as, worauf sich die vom Verb bezeichnete Handlung richtet“ (Eisenberg 2020, S. 79).

Da die Bedeutung von Verben sehr unterschiedlich sein kann, variiert je nach Verb der Grad an Agentivität eines Agens‘. Das bedeutet, dass Handlungen mehr oder weniger agentiv durchgeführt werden. Wenn jemand ein Bild malt, ist er oder sie Verursacher dieser Handlung und hat Kontrolle über sie. Wenn jemand wiederum ein Bild sieht, kann dies unkontrolliert und unbeabsichtigt geschehen. So genannte Agensdimensionen (Primus 2012, S. 25; Eisenberg 2020, S. 80; Fuhrhop und Schreiber 2019) können zur Analyse des Agentivitätsgrades hinzugezogen werden:

- a. Handlungskontrolle
- b. Verursachung (Verursacher, Ursache)
- c. Sentience (Experienter, Zustandsträger)
- d. Selbstinduzierte Bewegung (Vorgangsträger)
- e. Besitz (Besitzer, Possessor)

Die Dimensionen können hierarchisch oder als prototypische Merkmale für Agentivität betrachtet werden. Ersteres meint, dass jede Handlung, die kontrolliert ausgeführt wird, in der Regel auch verursacht wird – aber nicht umgekehrt. Für Zweites gilt die Annahme: „Je mehr Dimensionen erfüllt werden, desto agentiver ist die jeweils beteiligte Entität.“ (Fuhrhop und Schreiber 2019, S. 106) Für die Ermittlung des Agentivitätsgrades stellt Primus (2012, S. 18-20) Tests vor, welche Fuhrhop und Schreiber wie folgt zusammenfassen:

1. *Er zerstört die Vase **absichtlich***. Durch Hinzufügen einer Angabe wie *absichtlich* kann deutlich werden, dass jemand intentional und zielgerichtet agiert.
2. *Er **versucht**, die Vase zu zerstören*. Ganz ähnlich kann mit dem Verb *versuchen* deutlich gemacht werden, dass jemand bewusst handelt, und dass jemand glaubt, die Fähigkeit zu haben, eine bestimmte Handlung auch auszuführen.
3. ***Zerstör** die Vase*. So verhält es sich auch mit einer Aufforderung. Voraussetzung für eine Aufforderung ist, die Fähigkeit zu der entsprechenden Handlung zu besitzen.

4. *Er zerstört die Vase, um endlich eine neue kaufen zu können.* Mit einer Finalangabe testet man, ob eine verbale Handlung geeignet ist, einen Zweck zu verfolgen – und in diesem Sinne agentiv ist.

Fuhrhop und Schreiber (2019) zeigen darüber hinaus, dass diese Agentivitätstests zur Einfachheit halber tabellarisch durchgeführt werden können (s. Tab. 2):

Tab. 2 Agentivitätstests nach Primus (2012) und Fuhrhop und Schreiber (2019)

	absichtlich	versuchen	Imperativ	Finalang.	
er <sub>(x)</sub> öffnet den Tresor	+	+	+	+	Kontrolle
er <sub>(x)</sub> kennt den Zahlencode	–	–	–	–	Besitz
er <sub>(x)</sub> sieht die Diamanten	–	–	–	–	Sentience
er <sub>(x)</sub> hat die Diamanten	–	–	–	–	Besitz
er <sub>(x)</sub> lässt die Vase fallen	+	–	+	?	Bewegung
ihm <sub>(x)</sub> fällt die Vase runter	?	–	–	–	Verursachung
er <sub>(x)</sub> zerstört die Vase	+	+	+	+	Kontrolle

Um welche Agensdimension es sich beim jeweiligen Verb handelt, wird in der letzten Spalte erkennbar. Mithilfe dieser Darstellung können Veränderungen in der Agentivität einzelner Protagonist\*innen festgehalten werden. Die Unterscheidung zwischen einem kontrollfähigen, starken Agens und einem eher schwächeren Agens bietet wichtige Erkenntnisse für Interpretationen, wenn Handlungsabläufe von Protagonist\*innen genauer beobachtet werden.

Für weitere Interpretationsansätze können ebenfalls andere linguistische Teilgebiete wie die Pragmatik, Phonologie, Morphologie und Graphematik<sup>1</sup> zur Analyse hinzugezogen werden. Die Analyseergebnisse der Sätze können zuletzt textlinguistisch miteinander in Verbindung gebracht werden, um interpretatorische Aussagen zum zentralen Thema sowie zu der Struktur des literarischen Textes anhand der Betrachtung von Kohäsionsmitteln und der Kohärenz (vgl. Brinker et al. 2014, S. 24f.) zu formulieren.

#### 4 Anwendungsbeispiel: *Das Brot* (Wolfgang Borchert)

Als Analysegegenstand ist die schulisch kanonisierte Kurzgeschichte *Das Brot* von Wolfgang Borchert (2011a) gewählt worden, welche 1946 erstmals veröffentlicht wurde. Sprachlich ist die Kurzgeschichte dem Stil der Trümmerliteratur zuzuordnen, welche durch kurze und einfach gestaltete Sätze gekennzeichnet ist (vgl. Schnell 2013, S. 505). Borchert selbst beschreibt diesen Stil wie folgt:

Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib

<sup>1</sup> Beispielsweise bietet es sich neben syntaktischen Analysen pragmatisch an, eine Diskursanalyse im Zusammenhang verbaler und nonverbaler Figurenrede durchzuführen und so die Textstelle zu interpretieren.

sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv (2011b, S. 519).

Es sind gerade die einfach gestalteten literarischen Sätze in kurzen Prosaformen, welche in ihrer Analyse eine besondere Aufmerksamkeit verdienen; denn es stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise diese Sätze grammatisch so kodiert sind, dass man Interpretationsansätze gewinnen kann. Die im vorigen Kapitel beschriebene Methode wird im Folgenden auf exemplarische Sätze der Kurzgeschichte angewandt.

#### 4.1 Einführung in das Geschehen

Die Kurzgeschichte beginnt *in medias res* mit dem Satz: „Plötzlich wachte sie auf“ (Borchert 2011a, S. 320). Alternativ hätte der Satz lauten können: *Sie wachte plötzlich auf*. Überträgt man die Sätze auf das *Uniforme Modell* in Tab. 3, ergibt sich daraus:

Tab. 3 Topologisches Modell des Satzes „Plötzlich wachte sie auf“ (in Anlehnung an Wöllstein 2014)

	<b>VF</b> (Vorfeld)	<b>LSK</b> (linke Satzklammer)	<b>MF</b> (Mittelfeld)	<b>RSK</b> (rechte Satzklammer)	<b>NF</b> (Nachfeld)
1	Plötzlich	wachte	sie	auf.	
1')	Sie	wachte	plötzlich	auf.	

Die Wortstellung des Originalsatzes ist markiert. Das Adverb *plötzlich* steht im Originalsatz im Vorfeld (VF) und in der Variation 1' im Mittelfeld (MF). Die Mittelfeldposition des Adverbs in der Variation 1' innerhalb der Verbkammer des Partikelverbs *aufwachen* ist unauffällig und bleibt damit unmarkiert.

Trivial ist hieraus zu schließen, dass die Stellung des Adverbs nicht zufällig so gewählt worden ist. Anstelle des Adverbs *plötzlich* hätte auch ein anderes gewählt werden können, welches aber gleichzeitig die Interpretation des Satzes in eine andere Richtung gelenkt hätte. Deshalb stellt *plötzlich* ein hervorzuhebendes Lexem dar. Von dieser Akzentuierung ausgehend, ist festzustellen, dass die betonbare Silbe des Adverbs ['plœts] eher in der Vorfeldposition hervorgehoben werden kann als im Mittelfeld. Diese phonotaktische Besonderheit des literarischen Satzes verdeutlicht folglich, dass der Fokus dieses Satzes auf der ersten Silbe liegt. Nach Musans Fokusschema (2010, S. 46f.) lässt es sich folgendermaßen darstellen:

a) [Fokus PLÖTZlich] wachte sie auf.

Mithilfe dieser Darstellung kann die Informationsstruktur des literarischen Satzes beschrieben werden: Der Fokus liegt eindeutig auf dem Adverb *plötzlich*, wohingegen das Verb und das Personalpronomen im Hintergrund bleiben. Der literarische Satz informiert folglich darüber, dass die Bedeutung dessen aus der Art und Weise des Aufwachens – nämlich plötzlich – resultiert und die handelnde Person zunächst

irrelevant bleibt, weshalb sie auch ‚nur‘ mit einem Personalpronomen eingeführt wird.

Die schwache Position der Protagonistin zu Beginn der Kurzgeschichte zeigt auch die Argumentstruktur bzw. Agensdimension des Verbs (s. Tab. 4).

Tab. 4 Agentivitätstest zum Verb aufwachen

	absichtlich	versuchen	Imperativ	Finalang.	
Plötzlich wachte sie auf.	–	–	–	–	Selbstinduzierte Bewegung

Nach den von Primus aufgeführten Agensdimensionen (vgl. 2012, S. 25f.) lässt sich das Subjekt *sie* als Vorgangsträger in die Rolle der „selbstinduzierte[n] Bewegung“ (ebd.) einordnen; *aufwachen* als Verb stellt in der Regel einen selbstinduzierten Prozess dar, der weder kontrollierbar noch aktiv von einem selbst verursacht wird. Damit wird dem Subjekt eine geschwächte Agentivität zugeschrieben, was das Vorkommen von Subjekt und Prädikat im Hintergrund des literarischen Satzes unterstützt. Die Topikalisierung des Adverbs *plötzlich* rückt demnach die Art und Weise der Handlung in den Vordergrund; die Aufmerksamkeit des Rezipierenden wird dadurch weg von Protagonisten hin zu Geschehnissen gelenkt, die zwar noch nicht bekannt sind, aber mit Spannung weiterverfolgt werden.

## 4.2 Darstellung der Protagonisten

Wie üblich für Kurzgeschichten bleiben auch hier die Protagonisten mit einfachen Beschreibungen durch Personalpronomen unbekannt. Trotzdem sind in diesen literarischen Sätzen viele zunächst unauffällige Details zu den unbekannt Personen und ihren Entwicklungen kodiert (vgl. Meyer 2014, S. 20), die syntaktisch entdeckt werden können.

Nachdem die Protagonistin plötzlich aufgewacht ist, tritt sie als handelnde Person stärker in den Vordergrund: „Sie überlegte, warum sie aufgewacht war“ (Borchert 2011a, S. 320). Auf den ersten Blick scheint dieser typische indirekte Fragesatz mit Verbendstellung und Einleitung mit einem Frageverb unbedeutend zu sein. Bei genauerer Betrachtung und einem Vergleich mit einer Variation fällt auf, dass im Vergleich zum ersten Satz das Subjekt nun zum Topik des Satzes wird (s. Tab. 5).

Tab. 5 Topologisches Modell des Satzes „Sie überlegte, warum sie aufgewacht war“

	VF	LSK	MF	NF
2	Sie	überlegte,		warum sie aufgewacht war.
2*	Warum sie aufgewacht war,	überlegte	sie.	

Dadurch dass der indirekte Fragesatz, der den Grund für das Aufwachen erfragt, im literarischen Satz in den Hintergrund rückt, rückt im Vergleich das Subjekt in der



Vorfeldposition besonders hervor. Obwohl Subjekte als Konstituenten sehr häufig Vorfeldpositionen besetzen und somit unmarkierte Wortstellungen bewirken (vgl. Wöllstein 2014, S. 29/39), ist zum einen der Positionswechsel des Subjekts und zum anderen das in seiner Bedeutung ‚aktivere‘ Verb, womit es in Relation steht, auffällig.

Tab. 6 Agentivitätstest zum Verb überlegen

	absichtlich	versuchen	Imperativ	Finalang.	
Sie überlegte	o	?	–	+	Experiencer bzw. Sentience

Wenn man überlegt, tut man dies auf einen Zweck bzw. auf ein Ziel hingERICHTET; in diesem Fall zur Klärung der indirekten Frage. In diesem Punkt unterscheidet sich das Verb *überlegen* vom einfachen Nachdenken. So kann es auch sein, dass wie hier absichtlich überlegt wird. Die handelnde Person gewinnt somit an Bedeutung bzw. wird agentiver. Mit dem Verb *überlegen* wird ein psychischer Zustand ausgedrückt, welcher einen „Experiencer“ (Primus 2021, S. 25), in diesem Fall das Subjekt als Personalpronomen, voraussetzt, der eine höhere Agentivität als Subjekte in selbst-induzierten Prozessen aufweist, so Primus (vgl. ebd., S. 26) (s. Tab. 6).

Im Anschluss daran wird der Gedankengang der Protagonistin in Form einer erlebten Rede wiedergegeben: „Ach so! In der Küche hatte jemand gegen einen Stuhl gestoßen.“ (Borchert 2011a, S. 320) Diese Art der Figurenrede verleiht dem Text aus einer subjektiven Erzählperspektive Lebendigkeit und unterstützt die Rolle des Subjekts als Experiencer, indem Rezipierende ihre Überlegungen nacherleben können. Die literarischen Sätze bereiten also sukzessive darauf vor, die weibliche Protagonistin in ihrer Agentivität zu stärken und eine Einfühlung in ihre Figur zu gewähren. Rezipierenden wird damit eine „affektive Beteiligung“ (Meyer 2014, S. 20) aus der Sicht dieser unbekanntnen Protagonistin ermöglicht, wodurch auch Spannung für den weiteren Verlauf erzeugt wird.

Der literarische Satz weist außerdem eine Markiertheit durch die Vorfeldstellung des Lokaladverbials *In der Küche* auf. Die vielen verschiedenen Konstituenten führen zu insgesamt sechs Variationen, von denen in Tab. 7 nur eine unmarkierte vorgestellt wird:

Tab. 7 Topologisches Modell des Satzes "Ach so! In der Küche hatte jemand gegen einen Stuhl gestoßen"

	VVF (Vor-Vorfeld)	VF	LSK	MF	RSK
3	Ach so!	In der Küche	hatte	jemand gegen einen Stuhl	gestoßen.
3'	Ach so!	Jemand	hatte	in der Küche gegen einen Stuhl	gestoßen.

Im Vergleich zum Originalsatz tritt in Variation 3' das Subjekt im Vorfeld besonders in den Vordergrund, im literarischen Satz verbleibt es in der Mittelfeldposition im Hintergrund. *Jemand* wird aber als ein neuer, unbekannter Diskursreferent eingeführt und ist eigentlich für eine Akzentuierung prädestiniert. Die Topikalisierung

des Lokaladverbials suggeriert demnach Folgendes: Sie denkt nach der Wahrnehmung des Geräuschs zunächst an den möglichen Ort, nicht an die verursachende Person. Die Hervorhebung des Ortes anstelle der unbekanntenen neuen Person könnte darauf hindeuten, dass diese dem Rezipierenden als *jemand* vorgestellte Person der Protagonistin bekannt ist – und dieser Vorfall nachts in der Küche vielleicht schon mal vorgekommen ist und heimlich weiterhin durchgeführt wird.

Dennoch ist die Aufklärung dieses Jemands nicht unerheblich. Die Protagonistin horcht nach der Küche und empfindet die Stille als außergewöhnlich (vgl. Borchert 2011a, S. 320). Stilistisch wird ihre Wahrnehmung mit einer asyndetischen Steigerung vermittelt: „Es war still. Es war *zu* still“ (ebd., Hervorhebung D.Y.). Auf diese Steigerung folgt koordiniert im gleichen Satz eine aktiv durchgeführte Handlung der Frau: „und als sie mit der Hand über das Bett neben sich fuhr“ (ebd.). Bis zur Auflösung der Handlung – „fand sie es leer“ (ebd.) – wird eine Hast durch die sowohl asyndetisch als auch koordinierende Aneinanderreihung der Sätze erzeugt (vgl. hierzu Hönig 2017, S. 306) und Spannung aufgebaut. Neben diesen syntaktischen Eigenschaften der literarischen Sätze wird zudem ein Spiel mit dem Agentivitätsgrad der Protagonistin erkennbar. Während sie mit der Hand über das Bett neben sich fährt, führt sie diese Handlung aktiv und absichtlich auf ein Ziel gerichtet durch. An dieser Stelle erreicht sie den bisher höchsten Grad der Agentivität als ein kontrollfähiges Agens (vgl. Primus 2012, S. 19f.). Dies könnte so gedeutet werden, dass sie in ihrer beabsichtigten und kontrollierten Handlung womöglich nach dem Jemand sucht, von dem sie ahnen könnte, dass er es in der Küche ist. Die Auflösung ihrer Handlung bzw. Suche, die aus einem ungewöhnlichen verwendeten Verb *finden* und dem Prädikativum *leer* zusammengesetzt ist, impliziert eine Wahrnehmung und schwächt das Subjekt wieder in seiner Agentivität; die Protagonistin nimmt wieder die Rolle des Experiencers ein und wird in ihrer Wahrnehmung, dass womöglich eine ihr bekannte Person in der Küche ist, bestätigt: „Das war es, was es so besonders still gemacht hatte: sein Atem fehlte.“ (Borchert 2011a, S. 320).

Im kurzen Satz nach dem Doppelpunkt wird der Jemand im Rahmen einer kleinen Pointe aufgelöst. *Sein* als maskulines Possessivpronomen tritt zum ersten Mal als Kontrast zum femininen Personalpronomen *sie* auf, wodurch, auch über die Erwähnung des Bettes zuvor, eine Partnerschaft hergeleitet werden kann. Dass die Protagonistin das Fehlen ihres Partners im Bett mit dem Fehlen seines Atems gleichsetzt, legt die Annahme nahe, dass die Beziehung keine enge ist, sondern auf Gewohnheiten beruht. Dass ausgerechnet der Atem, die grundlegendste Lebensfunktion, Erwähnung findet, deutet darauf hin, dass außer den grundlegendsten Dingen keine weiteren in ihrer Beziehung relevant sind. Die späteren Gedankenreden der Figuren bestätigen diese Analyseansätze, die im nächsten Kapitel näher erläutert werden.

Zur Darbietung der Protagonisten zu Beginn der Kurzgeschichte kann festgehalten werden, dass sie zwar einfach durch Personalpronomen und wenigen Beschreibungen zu ihren Figureneigenschaften eingeführt werden, aber dennoch in durch ihre Handlungen und Gedankenreden Details über ihre existente, aber durch äußere Umstände wie Krieg angeschlagene Beziehung preisgeben.

## 4.3 4.3 Kontextualisierung des ungewöhnlichen Geschehens

Neben der Darbietung bzw. Vorstellung der Protagonisten stechen zu Beginn der Kurzgeschichte Orts- und Zeitangaben hervor, die wiederholt auftreten. Schmidt zählt die Wiederholung zu den häufig von Borchert in Prosatexten verwendeten stilistischen Mitteln (vgl. 1975, S. 113). Anne-Rose Meyer formuliert allgemeingültig, dass Kurzgeschichten häufig mit dem Mittel der Wiederholung für eine suggestiv-verweisende Technik verbunden sind (vgl. 2014, S. 19). „Durch Induktion muss der Status dieser Phänomene in der erzählten Welt und deren Relevanz für die Geschichte erschlossen werden“ (ebd.). Am Beispiel literarischer Sätze, welche die Orts- und Zeitangaben beinhalten, wird diese Induktion und ihre Bedeutung als Kontextualisierung des Geschehens dargestellt.

Im zweiten Satz wird bereits die Zeit des Geschehens konkretisiert: „Es war halb drei“ (ebd.). Dieser eher standardsprachliche und in seiner Wortstellung unmarkierte Satz hätte auch mit einer markierten Wortstellung gewählt werden können (s. Tab. 8):

Tab. 8 Topologisches Modell des Satzes „Es war halb drei“

	VF	LSK	MF	RSK
4	Es	war		halb drei.
4'	Halb drei	war	es.	

Das expletive *Es* erfüllt syntaktisch erst einmal nur die Aufgabe, eine Subjektstelle zu besetzen (vgl. Eisenberg 2020, S. 191). Das Prädikativum *halb drei* stellt den „syntaktischen Kern“ (ebd., S. 80) dar, der die semantische Information des Satzes wiedergibt. Gegen eine Topikalisierung des Prädikativums wie in der Variation 4' spricht eine ähnliche Wiederholung des Satzes: „Die Uhr war halb drei“ (Borchert 2011a, S. 320). Der Unterschied zwischen den Sätzen besteht in der Realisierung des Subjekts; das Subjekt wird konkretisiert mit *Uhr* als Common Noun (vgl. Eisenberg 2020, S. 155). Bei gleichbleibender Wortstellung sticht die Konkretisierung deutlicher hervor. Zwar stellt das Substantiv *Uhr* unter den Common Nouns grammatisch und semantisch eine unmarkierte Kategorie dar (vgl. ebd.), ist aber für die Textkohärenz von großer Bedeutung. Das Subjekt wird spezifiziert und die Uhrzeit intonatorisch sowie inhaltlich betont – es bildet das Topik des Satzes, während die Angabe der Uhrzeit *halb drei* dessen Kommentar darstellt. Der Uhrzeit kommt trotz unmarkierter Wortstellungen, die unauffällig und eventuell nebensächlich wirken, eine wichtige Bedeutung zu.

Anders verhält es sich mit der Ortsangabe. Wie in Tab. 7 aufgezeigt, ist die Ortsangabe *In der Küche* topikalisiert. Beim Zusammentreffen in der Küche bleibt die Satzstruktur mit markierter Wortstellung (Lokaladverbial im Vorfeld) erhalten: „In der Küche trafen sie sich“ (Borchert 2011, S. 320). Alternativ ergibt sich nur eine unmarkierte Variation (s. Tab. 9):

Tab. 9 Topologisches Modell des Satzes „In der Küche trafen sie sich“.

	VF	LSK	MF
5	In der Küche	trafen	sie sich.
5*	Sie	trafen	sich in der Küche.

Dass das Lokaladverbial weiterhin topikalisiert bleibt, kann zum einen damit zusammenhängen, dass die Satzstruktur einfach beibehalten werden soll. Zum anderen ist die Ortsangabe eine bekannte Information, also das Thema. Das Zusammentreffen in der Küche und die Einführung eines neuen Personalpronomens im Plural bilden demnach das Rhema, also die neue Information. Der literarische Satz (5) erfüllt damit die Abfolge „Thema vor Rhema“ (Wöllstein 2014, S. 44; Musan 2010, S. 25). Die Thema-Rhema-Bedingung für Sätze innerhalb eines Diskurses beschreibt Wöllstein wie folgt: „Wir unterscheiden daher zwischen der dem Sprecher und/oder Hörer [sic] bekannten, im Diskurs bereits eingeführten Information – dem *Thema* – und der dem Sprecher und/oder Hörer [sic] unbekanntem, im Diskurs neu eingeführten Information – dem *Rhema*“ (2014, S. 44, Hervorhebung im Original).

Obwohl „Bekanntheit [...] auf prosodischer Ebene meist mit Deakzentuierung einher[geht]“ (Musan 2010, S. 25), ist diese Angabe neben der Zeit für den Kontext und die Interpretation besonders wichtig, weil das Substantiv *Küche* implizit in präpositionalen Adverbialen („Sie horchte nach der Küche“; „Sie [...] tappte durch die dunkle Wohnung zur Küche“ (Borchert 2011a, S. 320)) und als Erstglied in Komposita zusätzlich auftritt („Küchenschrank“; „Küchentisch“).

Tab. 10 Darstellung der Verbvalenz von horchte und tappte (in Anlehnung an Fuhrhop und Schreiber 2019)

Komplementstruktur	Subjekt	adverbiale Ergänzung
horchte (NOMI(NACHDAT))	sie	nach der Küche
tappte (NOMIDURCHAKKI(ZURDAT))	sie	durch die dunkle Wohnung zur Küche

Dass es sich bei den Präpositionalgruppen um Ergänzungen handelt und *horchen* etwa nicht einseitig gebraucht wird (s. Tab. 10), deutet darauf hin, dass die Protagonistin gezielt nach der Küche horcht und anschließend gezielt in diese tappt. Alternativ hätte auch in Richtung der Küche gehorcht werden können, wenn sie sich nicht sicher wäre. So erwecken diese Sätze in Kombination mit der wenig überraschend wirkenden Interjektion *Ach so!* im ersten Gedankengang, dass die Protagonistin ahnt, was wo im Zusammenhang mit ihrem Partner vor sich gehen könnte. Gleich verhält es sich mit den Komposita, die auch ohne die semantische Ergänzung durch das Erstglied in der Küche verortet werden könnten.

Die Wiederholungen und teilweise Betonungen sowie Konkretisierungen der Orts- und Zeitangabe ziehen sich leitmotivisch durch den Beginn der Kurzgeschichte durch. Nachdem die Protagonistin durch Licht Klarheit schafft und ihrem Partner gegenübersteht, werden die Leitmotive durch Ellipsen als Trikolon pointiert: „Nachts. Um halb drei. In der Küche“ (Borchert 2011a, S. 320). In knappen, unvollständigen Sätzen soll sich bei Rezipierenden „blitzartig der augenblickliche

situative Kontext vergegenwärtigen“ (Hönig 2017, S. 190). Dies geschieht zum einen durch die Wiederholung bereits bekannter Angaben (*halb drei, in der Küche*) und zum anderen durch eine finale Konkretisierung der Uhrzeit um die Tageszeit, nämlich nachts. Zwar ist aus der Wortwahl – *aufwachen, still, Bett, dunkel* – ein Wortfeld zu erschließen, das auf die nächtliche Tageszeit hindeutet, aber durch die übermäßige Erwähnung und Konkretisierung wird betont, dass das Zusammentreffen der Protagonisten in der Küche zur nächtlichen Tageszeit etwas Ungewöhnliches darstellt.

#### 4.4 Offenbarung des zentralen Themas: Verdrängung und Humanität im Kontext der Nachkriegszeit

Durch das Lichtmachen treffen nicht nur die Protagonisten aufeinander; das zentrale Thema der Kurzgeschichte wird ebenfalls erstmals aufgegriffen. Präsentiert wird es mithilfe eines Dingsymbols, dessen Bedeutung schon ganz zu Beginn der Kurzgeschichte deutlich wird: Brot. In der Überschrift steht aber der definite Artikel dabei: *Das Brot*. Auf der einen Seite schränkt der definite Artikel die Quantität dieses Stoffes ein. Stoffsubstantive wie *Brot* können im Singular artikellos vorkommen und in ihrer Bedeutung quantitativ unbeschränkt sein: Sie sieht Brot. Tritt aber ein definiter Artikel davor, so wird eine bestimmte Quantität (vgl. Eisenberg 2020, S. 157) des Stoffes bezeichnet: Sie sieht das Brot. Die Überschrift impliziert also, dass es sich in der Kurzgeschichte um das eine Brot handeln wird. Auf der anderen Seite wird Rezipierenden damit eine Bekanntheit der Bedeutung von *Brot* unterstellt. Die Wahl des definiten Artikels könnte hier semantisch begründet werden: Neben der konkreten Wortbedeutung kommt diesem Substantiv eine „gesteigerte Bedeutung“ (Hönig 2017, S. 348) zu, wodurch es Symbolcharakter erhält. Literarisch ergeben sich mehrere Interpretationen dieses Symbols. Unumstritten gilt Brot als „Symbol des Lebensnotwendigen“ (Hörisch 2012, S. 62), als das essentiellste Nahrungsmittel seit seiner Entstehung. In Bezug auf die Kurzgeschichte rückt Brot als „Symbol der Tischgemeinschaft“ (ebd.) in den Vordergrund. Ausgedrückt wird hierbei das Teilen des Brotes in der familiären Gemeinschaft, was sich für das zentrale Thema der Kurzgeschichte als relevant erweisen wird.

„Auf dem Küchentisch stand der Brotteller“ (Borchert 2011a, S. 320) – an dieser Stelle im Text findet das Substantiv *Brot* erstmals eine Erwähnung. Es liegt eine markierte Wortstellung vor, in der das Lokaladverbial *Auf dem Küchentisch* topikalisiert und hervorgehoben ist. Als Variation ergibt sich eine unmarkierte Variante (s. Tab. 11):

Tab. 11 Topologisches Modell des Satzes "Auf dem Küchentisch stand der Brotteller"

	<b>VF</b>	<b>LSK</b>	<b>MF</b>
6	Auf dem Küchentisch	stand	der Brotteller.
6'	Der Brotteller	stand	auf dem Küchentisch.

Im nichtliterarischen Satz, also in der Variation 6', widerfährt weder dem Subjekt *Brotteller* noch dem Lokaladverbial eine besondere Hervorhebung. Im literarischen Satz wiederum wird einerseits der Ort des Geschehens noch einmal wiederholt sowie betont und andererseits *Brotteller* nach der Thema-Rhema-Bedingung als neue Information nach dem Thema erwähnt (vgl. Wöllstein 2014, S.44). Zwar ist ein Brotteller auf einem Küchentisch nicht ungewöhnlich; aber in Anbetracht anderer kontextueller Bedingungen wie der Tageszeit ist die wiederholte Hervorhebung des Ortes nicht obsolet. So bleibt das Gefühl des Ungewöhnlichen weiterhin bestehen.

Welche Rolle Brot nun im Gesamtzusammenhang spielt, kommt im darauffolgenden Satz zum Vorschein: „Sie sah, daß er sich Brot abgeschnitten hatte“ (ebd.). Zunächst sind in diesem Satz keine Auffälligkeiten zu erkennen. In einem Vergleich mit einer Variation, die anstelle des Komplementsatzes (daß-Satz) ein Akkusativobjekt beinhaltete, werden Details deutlicher (s. Tab. 12):

Tab. 12 Darstellung der Verbvalenz von sah.

Komplementstruktur	Subjekt	obligatorische Ergänzung
sah (NOM DASS)	sie	daß er sich Brot abgeschnitten hatte
sah (NOM AKK)	sie	abgeschnittenes Brot

Der nichtliterarische Satz mit einer obligatorischen Ergänzung des Verbs *sehen* um das Akkusativobjekt ‚abgeschnittenes Brot‘ erzielt eine niedrigere Informationsdichte als die Ergänzung mit dem Komplementsatz im literarischen Satz. Es wird nämlich nicht mitgeteilt, wer diese Handlung durchgeführt hat. Der literarische Satz liefert zusätzlich die Information, dass er *sich* Brot abgeschnitten hatte. Das Reflexivpronomen konkretisiert die Handlung des Protagonisten dahingehend, dass er nicht einfach so oder für einen anderen Zweck, sondern für sich selbst Brot geschnitten hatte.

Aufgedeckt wird das ungewöhnliche Geschehen in einer chiasmatischen Anordnung von ‚Tatorten‘ und vom Verursacher affizierten Dingbegriffen, welche vorher und nachher ein Teil des Handlungsziels – des geschnittenen Brotes – sind (s. Abb. 1).

Das Messer lag noch neben dem Teller.

Und auf der Decke lagen Brotrümel. (Borchert 2011a, S. 320, Hervorhebungen DY)

Abb. 1 Chiasmatische Anordnung der Substantive *Messer* und *Brotrümel* sowie *Teller* und *Decke*

Diese stilistische Überkreuzstellung pointiert ihre Wahrnehmungen und hebt zugleich den diametralen Gegensatz zwischen ihren Gewohnheiten und dem vorgefundenen Zustand hervor. Es erfolgt eine nachträgliche Beweisführung, indem sie sich vergewissert, dass normalerweise keine Krümel auf dem Tisch liegen: „Wenn

sie abends zu Bett gingen, machte sie immer das Tischtuch sauber. Jeden Abend.“ (ebd.)

Wie ungewöhnlich dieses Geschehen ist, wird anschließend in Form eines Gefühlsausdruck der Protagonistin wiedergegeben: „Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hochkroch“ (Borchert 2011a, S. 320). *Kälte* als Abstraktum wird hier personalisiert, sodass sie „personhaft lebendig“ (Hönig 2017, S. 503) wirkt. Mithilfe der adverbialen Angabe *an ihr*, welche fakultativ eingesetzt ist und so zu einer semantischen Bedeutungserweiterung beiträgt, wird die Kälte nach außen lokalisiert (vgl. Eisenberg 2020, S. 202); so entsteht der Eindruck, als würde sie wie ein Insekt von den Fliesen langsam an der Protagonistin hinaufkriechen. Durch diese Insektenassoziation kommt der Kälte eine unheimliche und abstoßende Konnotation zu, welche die ungewöhnliche, gar unangenehme Gesamtsituation aus der Perspektive der Protagonistin beschreibt. Ihre Reaktion darauf ist Verdrängung: „Und sie sah von dem Teller weg“ (Borchert 2011a, S. 320).

Das zentrale Thema ist folglich, dass der Partner nachts heimlich in der Küche Brot isst, was die Protagonistin enttäuscht; denn die Tischgemeinschaft, für die das Brot als Symbol steht, ist durch das heimliche Schneiden in der Küche, an einem gemeinschaftlichen Ort, gebrochen worden. Dass der Partner mit einer offensichtlichen Lüge („Ich dachte, hier wäre was“ (ebd.)) reagiert, versetzt die Protagonistin in umso stärkere Fassungslosigkeit. Sie sieht nicht mehr nur vom Teller weg, sondern ihn auch nicht mehr an, „weil sie nicht ertragen konnte, daß er log. Daß er log, nachdem sie neununddreißig Jahre verheiratet waren“ (ebd., S. 320-321). Es steht aber weder eine Schuldfrage im Raum noch entsteht ein Konflikt. Die Protagonisten verdrängen im folgenden Dialog gegenseitig die Wahrheit, dass durch die heimliche Handlung des Partners das Vertrauen in ihrer Beziehung gebrochen ist. Werden aber die Entstehungszeit der Kurzgeschichte als außertextlicher Kontext und das heimliche Essen des Brotes im Bett („Nach vielen Minuten hörte sie, daß er leise und vorsichtig kaute“ (ebd., S. 321)) in Betracht gezogen, so kann für die Interpretation hergeleitet werden, dass der Partner sich aufgrund von Lebensmittelknappheit zu dieser Handlung gezwungen gefühlt hat. So reagiert die Protagonistin selbstlos und verdrängt auch aktiv handelnd die Taten ihres Partners: „Sie stellte den Teller vom Tisch und schnippte die Krümel von der Decke“ (ebd.). Humanität beweist sie am nächsten Tag, indem sie ihm vom geteilten Brot mehr Stücke abgibt. Folglich ist sie (auch syntaktisch) diejenige, die aktiv eine Entscheidung für eine Lösung trifft, während der Partner mit Ausreden nur schwach dagegenhält.

Das Ende ist offen gestaltet, stellt aber einen sehröhnlichen Schluss dar: „Erst nach einer Weile setzte sie sich unter die Lampe an den Tisch“ (ebd.). Die lokale Ergänzung *an den Tisch* ist in diesem Fall an das Verb *setzen* gebunden und somit obligatorisch für den Satz. Die temporale Angabe *nach einer Weile* sowie die lokale *unter die Lampe* sind wiederum frei dazu gewählt, also fakultativ. Unter diesen Angaben sticht *unter die Lampe* hervor, die eine sehr präzise Information ausdrückt. Auch wird sie syntaktisch in der Mitte des Mittelfelds, unmittelbar nach dem Agens, hervorgehoben (s. Tab. 13):

Tab. 13 Topologisches Modell des Satzes "Erst nach einer Weile setzte sie sich unter die Lampe an den Tisch"

	VF	LSK	MF
7	Erst nach einer Weile	setzte	sie sich unter die Lampe an den Tisch

Die Agensreferentin, also Protagonistin, hat die Kontrolle über die Situation und führt diese Handlung und die vorigen auf ein Ziel hinaus aktiv durch (vgl. Primus 2012, S. 18ff.). Am Tisch gezielt unter der Lampe zu sitzen, bedeutet, dass sie im Lichtkegel sitzt, der in einem bestimmten Rahmen in der Küche Klarheit schafft. Sie positioniert sich willentlich an dieser hellsten Stelle im Raum. Durch ihr humanitäres Verhalten ist eine Lösung gefunden worden, die für die Beziehung der beiden in Bezug auf die Tischgemeinschaft Hoffnung gibt. Der Text produziert durch ihre aktiven Handlungen in den literarischen Sätzen das Bild, dass aktive Humanität auch in schwierigen Zeiten zu Lösungen führen und Hoffnungen auf bessere Zeiten veranlassen kann.

## 5 Didaktische Überlegungen und Fazit

Seit längerer Zeit wird darauf hingewiesen, dass „[n]eben Literarität, Gesellschaftlichkeit und Medialität [...] die Sprachlichkeit des literarischen Textes ein [...] nach eigenständiger Berücksichtigung verlangender Aspekt im Unterricht [sei]“ (Abraham und Kepser 2009, S. 139). Abraham und Kepser führen in Anlehnung an Peter Klotz grammatische Kriterien an, welche im Rahmen der Sprachlichkeit von literarischen Texten untersucht werden könnten: „lexikalische und grammatische Zeichen, Textsortenzugehörigkeit, Stil und Register, Mittel der Kohäsion und Verteilung rhetorischer Mittel“ (ebd.). Aus sprachdidaktischer Perspektive wird mit einer derartigen Analyse von Literatur das Ziel angestrebt, dass grammatisches „Wissen [...] nicht dargelegt, sondern operational, nachvollziehbar und wiederholt erzeugt [wird]“ (Ossner 1999, S. 12). Hinter diesem Ziel steht der Terminus der Sprachreflexion, also über Sprachgebrauch nachzudenken. Gornik beschreibt Sprachreflexion in doppelter Hinsicht mit den Begriffen Sprachbewusstheit und Sprachthematizierung (vgl. 2018, S. 237f.). Erstere dient dazu, „gezielt und mit Blick auf mögliche sprachliche Alternativen“ (ebd.) Sprachgebrauch zu untersuchen, Zweitere dazu, Sprache zu vergegenständlichen und metasprachlich ‚auf den Begriff‘ zu bringen.

Die Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife sehen für eine Auseinandersetzung mit literarischen Texten unter anderem vor, ihre sprachliche Gestalt zu analysieren (vgl. KMK 2012, S. 18). Sprachreflexion am Gegenstand literarischer Texte „braucht eine Doppelperspektive auf Form *und* Funktion“ (Granzow-Emden 2014, S. 47; vgl. Peyer 2011, S. 95f.) des Sprachgebrauchs. Als Form muss zunächst erkannt werden, was für ein grammatisches Phänomen vorliegt. Hierfür muss vorausgesetzt werden, dass Schüler\*innen über ein ausreichendes Sprachwissen verfügen, um das grammatische Phänomen – z.B. in Bezug



auf Wortstellungen unmarkierte oder markierte Strukturen im Feldermodell – benennen zu können.<sup>2</sup> Für Schüler\*innen kann dies übersetzt werden in: „das Besondere vom Normalen“ (ebd.) unterscheiden. Dann stellt sich die Frage nach der Funktion des Phänomens: Welche Funktion erfüllt z.B. ein Lokaladverbial, das topikalisiert im Vorfeld steht und damit die Wortstellung des Satzes besonders macht bzw. markiert? Zunächst kann die Funktion innerhalb des literarischen Satzes ermittelt und anschließend auf andere Sätze bezogen erschlossen werden, um kohärente oder inkohärente Strukturen zu identifizieren. Der Mehrwert in der Analyse von Sätzen und der Reihenfolge ihrer Konstituenten liegt darin, dass die in ihnen kodierten Informationen bzw. der Informationsfluss für Interpretationsansätze von großer Bedeutung sind. Klotz bringt diesen Mehrwert wie folgt auf den Punkt: „Sätze in ihrer Funktion, den Informationsfluss zu steuern, zu verstehen und sich hierbei insbesondere für die Informationsgewichtung zu interessieren, denn sie ist wesentlich für die Gestaltung bzw. Wirkung eines ‚guten‘ Textes“ (1998, S. 55).

Welche Funktionen der Gebrauch von markierten oder unmarkierten Strukturen sowie die besondere Hervorhebung und gleichzeitige Verschiebung einzelner Konstituenten in den Hintergrund haben, können Schüler\*innen visualisierend mithilfe der Methode des Grammatischen Varietés ermitteln. Den literarischen Satz zunächst im Feldermodell einzuordnen oder besondere Konstituentenstrukturen aufzuzeigen, kann dabei helfen, Besonderheiten genauer wahrzunehmen und mithilfe einer visuellen Darstellung die wichtigen Details für eine Deutung einfacher zu beschreiben. Wie im obigen Kapitel aufgezeigt, bieten sich viele verschiedene Aspekte syntaktischer Analysen an, um das Besondere bzw. das Geheimnis der literarischen Sätze an Variationen herauszuarbeiten. Ausgehend von der Wortstellung können viele verschiedene Aspekte näher betrachtet werden: z. B. *Valenzen* insbesondere bei Ergänzungen durch Adverbialen, *semantische Rollen*, *morphosyntaktische Veränderungen* zwischen den Sätzen (Tempus-, Numerus-, Moduswechsel, die auf Wendepunkte hindeuten können), *graphematische Auffälligkeiten* (Substantivierungen, die aufgrund der Großschreibung im Satz herausragen können), *Diskursanalysen* in wörtlichen Reden und die *Informationsstruktur* des Textes. Diese Liste kann durch weitere Analysen sicher noch um viele Punkte ergänzt werden.

Diese Methode, angewandt an literarischen Sätzen, zeigt: Grammatisches Wissen bleibt nicht träge; Deutungen oder Wirkungen des Textes nicht unbegründet. Sie können sich zu prozeduralem Wissen und Sprachbewusstheit weiterentwickeln – wodurch Verbindungen zwischen der Sprach- und Literaturwissenschaft nachhaltig aufgebaut werden.

## Literatur

Abraham, Ulf; Kepser, Matthis (2009): *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt.

<sup>2</sup> Gute Ansätze zum Untersuchen von Sätzen im Unterricht bieten Peyer (2011) und Granzow-Emden (2014).

- Borchert, Wolfgang (2011a) [1946]: Das Brot. In: Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Michael Töteberg unter Mitarbeit von Irmgard Schindler. Hamburg: Rowohlt. S. 320-322.
- Borchert, Wolfgang (2011b) [1946/47]: Das ist unser Manifest. In: Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Michael Töteberg unter Mitarbeit von Irmgard Schindler. Hamburg: Rowohlt. S. 517-524.
- Brinker, Klaus; Cölfen, Hermann; Pappert, Steffen (2014): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. 8., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt (=Grundlagen der Germanistik 29).
- Eisenberg, Peter (2020): Grundriss der deutschen Grammatik. Der Satz. 5., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Fix, Ulla (2015): Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? In: Bär, Jochen A.; Mende, Jana-Katharina; Steen, Pamela (Hgg.): *Literaturlinguistik – philologische Brückenschläge*. Frankfurt a. M.: Peter Lang (=Littera: Studien zur Sprache und Literatur – Studies in Language and Literature 6). S. 19-23.
- Fuhrhop, Nanna; Schreiber, Niklas (2019): Hölderlin syntaktisch. In: Doering, Sabine; Kreuzer, Johann; Vöhler, Martin (Hgg.): *Hölderlin-Jahrbuch*. Band 41. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 84-121.
- Gornik, Hildegard (2018): Über Sprache reflektieren: Sprachthematisierung und Sprachbewusstheit. In: Huneke, Hans-Werner (Hgg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Band 1. Sprach- und Mediendidaktik. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren. S. 236-253.
- Granzow-Emden, Matthias (2014): *Deutsche Grammatik verstehen und unterrichten*. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Hönig, Christoph (2017): *Stilmittel. Wirkstoffe der ästhetischen Kommunikation in Beispielen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hörisch, Jochen (2012): Brot. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 62-63.
- Klein, Wolfgang (2008): Die Werke der Sprache. Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 38. S. 8-32.
- Klotz, Peter (1998): Wie Sätze informieren: Sprachwissen in Funktion. In: *Praxis Deutsch*. H. 147. S. 53-58.
- Köppe, Tilmann; Winko, Simone (2013): *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Kultusministerkonferenz [KMK] (2012): *Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife*. [https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen\\_beschluesse/2012/2012\\_10\\_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf](https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf)
- Macheiner, Judith (1991): *Das grammatische Varieté. Oder die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt a. M.: Vito von Eichborn.
- Meyer, Anne-Rose (2014): *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Ernst Schmidt (= Grundlagen der Germanistik 54).
- Musan, Renate (2010): *Informationsstruktur*. Heidelberg: Winter.
- Ossner, Jakob (1999): *Sprache und Literatur. Institution und Wissensintegration*. In: *Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg*. 1. Sonderheft. [https://www.ph-heidelberg.de/fileadmin/user\\_upload/deutsch/Lesezentrum\\_Archiv/Hefte\\_16-18/ossner.pdf](https://www.ph-heidelberg.de/fileadmin/user_upload/deutsch/Lesezentrum_Archiv/Hefte_16-18/ossner.pdf)
- Peyer, Ann (2011): *Sätze untersuchen. Lernorientierte Sprachreflexion und grammatisches Wissen*. Seelze: Kallmeyer/Klett.
- Primus, Beatrice (2012): *Semantische Rollen*. Heidelberg: Winter.

- Schärf, Christian (2020): Der literarische Satz. Eine Skizze. In: Knaller, Susanne; Pany-Habsa, Doris; Scholger, Martina (Hgg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt. Bielefeld: transcript. S. 177-188.
- Schmidt, Alfred (1975): Wolfgang Borchert. Sprachgestaltung in seinem Werk. Bonn: Bouvier.
- Schnell, Ralf (2013): Deutsche Literatur nach 1945. In: Beutin, Wolfgang; Beilein, Matthias; Ehlert, Klaus et al. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 8., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 483-514.
- Wöllstein, Angelika (2014): Topologisches Satzmodell. 2., aktualisierte Auflage. Heidelberg: Winter.

# Genitivkonstruktionen in Marion Poschmanns Gedichtzyklus *Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht*. Eine Untersuchung metaphorischer und nicht- metaphorischer Lesarten

Laura Bon

## 1 Einleitung

In Marion Poschmanns Gedicht III aus dem Gedichtzyklus *Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht* (erschienen in Poschmann 2016, S. 23) wird die Erinnerung an einen Kindertagausflug im Frühling heraufbeschworen. Zugleich durchzieht das Gedicht ein dichtes Netz an Sprachreflexionen und interessanten Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita.

Gedichtstext:

III

Frühling. Zu Zweierreihen formiert,  
überquerten wir die weißen Streifen der Vernunft,  
die Aussparungen eines dunklen Grundes.  
Hand in Hand gingen wir, im Umhängetäschchen  
die Kekse des Philosophen. O Brosamen!  
O Hannover! O Großer Garten Benennung!  
Das Sprachzebra weidet im Abseits: Der schwarze  
Esel des Teufels, zu Zweideutigkeiten verleitet, er  
tritt seine Siegel an Sümpfen und Teichen der  
Eiszeit, er flimmert in lichten Linien wie eine  
Jalousie. Das Sprachzebra weidet im Abseits:  
Der Aufklärung herrlichstes Pferd, ein Schimmel.  
versteckt hinter schwärzlichen Gittern, im ewigen  
Wuhletal steht es und wiehert.

Plattenbaulaub formiert sich zu Zweierreihen,  
zu weiteren Reihen, zu einem quadratischen  
Baum an den Wänden, Modul einer magischen  
Kindheit, die von allen Seiten gleich ist.

In diesem Aufsatz sollen Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita miteinander verglichen werden: Einer linguistischen Betrachtung folgt die Analyse und

Interpretation dieser grammatischen Strukturen im Kontext eines literarischen Textes (Marion Poschmanns Gedicht III), der sie systematisch in Beziehung zueinander setzt.

In Gedicht III finden sich Formulierungen wie *die weißen Streifen der Vernunft*, womit vermutlich ‚Zebrastreifen‘ gemeint sind, und *Kekse des Philosophen*, die als ‚Leibnizkekse‘ zu entschlüsseln sind: Die geläufigen Ausdrücke *Zebrastreifen* und *Leibnizkekse* erhalten überraschende Umschreibungen in Form von Genitivkonstruktionen, die anstelle der bekannten Substantivkomposita eingesetzt werden (Ersetzung = Substitution). Zudem wird zweimal das Kompositum *Sprachzebra* verwendet und jeweils mit einer Genitivkonstruktion wiederaufgenommen (Wiederaufnahme = Anaphorik im grammatischen, nicht im literaturwissenschaftlichen Sinne).

Substitution 1: *Zebrastreifen* → *die weißen Streifen der Vernunft* (V. 2)

Substitution 2: *Leibnizkekse* → *die Kekse des Philosophen* (V. 5)

Anapher 1: *das Sprachzebra* (V. 7) → *der schwarze Esel des Teufels* (V. 7f.)

Anapher 2: *das Sprachzebra* (V. 11) → *der Aufklärung herrlichstes Pferd, ein Schimmel* (V. 12)

Welche Funktion bzw. Wirkung könnten diese Sprachphänomene haben? Im vorliegenden Aufsatz wird nachgewiesen, dass die systematische Verwendung von Genitivkonstruktionen anstelle von oder als Anaphern für Substantivkomposita die verschiedenen Funktionsweisen dieser beiden grammatischen Strukturen ausstellt und ästhetisch wirksam einsetzt. Im Gedichtkontext erweisen sich die zur Substitution verwendeten Genitivkonstruktionen z.B. als mehrdeutig, d.h. sie ersetzen nicht nur die genannten lexikalisierten Komposita, sondern bringen neue, zusätzliche Lesarten ins Spiel.

Nach einem linguistischen Vergleich von Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita soll exemplarisch die Genitivkonstruktion *die weißen Streifen der Vernunft* isoliert analysiert werden, um anschließend ihre Verwendung im gedichtspezifischen Ko- und Kontext zu untersuchen und aufzuzeigen, wie dadurch manche der zuvor etablierten Lesarten (scheinbar) überschrieben oder in den Hintergrund gerückt, aber auch zusätzliche Lesarten generiert werden. Daraus ergeben sich folgende Leitfragen, die auch in didaktischer Hinsicht, z.B. bei der Konzeption einer Unterrichtseinheit für den Hochschulunterricht, strukturierend wirken könnten:

- a) Was sind die (linguistisch beschreibbaren) Unterschiede zwischen Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita?
- b) Warum können trotz dieser Unterschiede in manchen Fällen Substantivkomposita durch Genitivkonstruktionen ersetzt werden (z.B. in Gedicht III)?
- c) Welche ko- und kontextuellen Signale gibt es für eine solche Ersetzung in Gedicht III?
- d) Welche Effekte haben diese Substitutionen in Gedicht III? → Welche zusätzlichen Lesarten werden generiert?

## 2 Metaphorische Uminterpretationen

### 2.1 Kurze Einführung in die Metaphernbildung

Da in der Analyse und Interpretation von Poschmanns Gedicht Metaphern und die Unterscheidung zwischen metaphorischen und nicht-metaphorischen Lesarten eine große Rolle spielen, sei hier eine kurze Darstellung der Funktionsweise von Metaphern vorangestellt.

Metaphern verknüpfen zwei Konzepte aus verschiedenen Bereichen, die ‚eigentlich‘ nicht viel miteinander zu tun haben, etwa die Genitivmetapher *der Strom des Lebens*, die ein Fließgewässer und ein Abstraktum miteinander verbindet. Die Genitivrelation dieser beiden Ausdrücke lässt sich nicht sinnvoll wörtlich verstehen: Die Beziehung zwischen *Strom* und *Leben* ist z.B. weder eine Teil-Ganzes-Beziehung wie in ‚Dach des Hauses‘ noch eine Besitzbeziehung wie in ‚Teddybär meines Bruders‘. Deshalb muss eines der beteiligten Wörter uminterpretiert werden, d.h. aus seiner wörtlichen Bedeutung muss eine adäquate übertragene Bedeutung hergeleitet werden, die zum Kontext passt.

Metaphern gehören somit zu den Tropen, den rhetorischen Stilfiguren, in denen (manche) Wörter in nicht-wörtlicher bzw. uneigentlicher Verwendung vorliegen. In der Genitivmetapher *Strom des Lebens* steht der sogenannte Ursprungsbereich der metaphorischen Übertragung, nämlich *Strom*, nicht mehr wörtlich für ein Fließgewässer, sondern metaphorisch für das Leben (metaphorische Gleichsetzung von Strom und Leben in Form eines Genitivus explicativus, dazu später mehr) und kennzeichnet diesen sogenannten Zielbereich (hier: Leben) in übertragener Weise, z.B. als eng angekoppelt an das fließende Vergehen der Zeit, als dynamischen Verlauf mit verschiedenen Phasen.

Die metaphorische Gleichsetzung führt im Interpretationsprozess zu einer Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen Strom und Leben. Die sprachlich behauptete Identität wird im Verstehensprozess in einen Vergleich überführt. Laut Skirl und Schwarz-Friesel (2013) lässt sich ein Großteil metaphorischer Ausdrücke paraphrasieren als „KONZEPT<sub>1</sub> IST WIE KONZEPT<sub>2</sub> BEZÜGLICH DER MERKMALE (bzw. DES MERKMALS) Z“ (Skirl und Schwarz-Friesel 2013, S. 57). Übertragen auf das Beispiel *Strom des Lebens* ergäbe sich dann „LEBEN ist wie STROM bezüglich der Merkmale Z“.

### 2.2 Das linguistische Prinzip metaphorischer Uminterpretationen

Metaphorische Lesarten werden oft durch einen lokalen semantischen Konflikt ausgelöst (vgl. Rapp 2020, S. 385), im Beispiel *Strom des Lebens* zwischen dem konkret-physischen Gewässer und dem nicht direkt greifbaren Abstraktum *Leben*. Zur Lösung des Konflikts wird eine der beiden Konstituenten uminterpretiert, und zwar

im Normalfall der Kopf (Engelberg und Rapp 2019, S. 36).<sup>1</sup> Der Kopf eines sprachlichen Ausdrucks ist der dominierende Teil, der u.a. die grammatischen Eigenschaften bestimmt. So legt im Beispiel der Kopf *Strom* den Artikel des Gesamtausdrucks fest: Es heißt *der Strom des Lebens* und nicht *\*das Strom des Lebens* (vgl. *das Leben*). Der Uminterpretationsregel nach Engelberg und Rapp zufolge wird der Kopf *Strom* uminterpretiert, während der Nicht-Kopf *Leben* seine wörtliche Bedeutung behält. Es geht um das wörtlich verstandene Leben, das wie ein Strom ist und nicht umgekehrt um einen Strom, der wie das Leben ist.

Rapp (2020) weist zudem nach, dass die metaphorische Uminterpretation regelhaft ist, also in schematischer Weise beschrieben und in Gestalt einer semantischen Formel angegeben werden kann. Im Uminterpretationsprozess wird nämlich ein semantisches Prädikat<sup>2</sup> zu einem neuen uminterpretiert, indem bestimmte Merkmale aus dem Ausgangsprädikat selektiert und extrahiert werden, die zum Zielbereich der Metapher passen (vgl. Rapp 2020, S. 397ff.). In *Strom des Lebens* wird z.B. das Merkmal „einen kontinuierlichen Verlauf haben“ des Konzeptes STROM übernommen, andere Merkmale wie „ein Ufer haben“ oder „Wasser führen“ jedoch nicht, da sie nicht zum Zielbereich LEBEN passen.

### 3 Linguistischer Vergleich von Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita

Sowohl bei zweiteiligen Substantivkomposita (Beispiele: *Butterkekse, Zebrastreifen*) als auch bei Genitivkonstruktionen (Beispiele: *die Kekse meiner Oma, die Streifen des Zebras*) handelt es sich um zweigliedrige Nominalausdrücke, die zwei Substantive A und B in Relation zueinander setzen.

Eines der beiden Substantive fungiert jeweils als Kopf der Nominalphrase, das andere dementsprechend als Nicht-Kopf. Während bei Substantivkomposita der Kopf, der den semantischen Kern und die grammatischen Eigenschaften der Gesamtphrase definiert, sich rechts befindet (z.B. bildet *Kekse* den Kopf des Kompositums *Butterkekse*), ist der Kopf in Genitivkonstruktionen wie *die Kekse meiner Oma* links lokalisiert (*meiner Oma* stellt in diesem Beispiel das Genitivattribut dar, das den Kopf *Kekse* näher bestimmt).

<sup>1</sup> Allerdings führt Rapp dieses (syntaktische) Kopfprinzip metaphorischer Uminterpretation ausdrücklich nur als Vereinfachung eines eigentlich semantisch basierten Prinzips (nämlich: „Bei Metaphernbildung wird ein Prädikat uminterpretiert“) ein (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 36 sowie Rapp 2020).

<sup>2</sup> Der semantische Prädikatsbegriff ist nicht identisch mit dem Prädikatsbegriff in der Satzgliedanalyse. In semantischer Hinsicht ist jeder Ausdruck ein Prädikat, der einer Entität bestimmte Eigenschaften zuordnet. Somit können auch Substantive wie *Strom* als Prädikate eingestuft werden. Beispiel: Der Begriff *Clown* weist einer Entität die Eigenschaft zu, ein Clown zu sein.

### 3.1 Semantische Relationsoptionen zwischen den beiden nominalen Komponenten von Substantivkomposita und Genitivkonstruktionen

Ein wichtiger Unterschied zwischen Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita besteht hinsichtlich der möglichen semantischen Relationen zwischen Kopf und Nicht-Kopf. Während Genitivkonstruktionen nur eine beschränkte Anzahl an Relationen zwischen den beiden nominalen Komponenten A und B bezeichnen können, eröffnen Substantivkomposita eine Vielzahl verschiedenster möglicher Relationen zwischen A (= Vorderglied bzw. Erstglied) und B (= Hinterglied bzw. Zweitglied) (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 37f.).

Dies lässt sich an genitivischen Vergleichsbildungen zu existierenden bzw. grammatikalisch einwandfreien Substantivkomposita zeigen. Die Genitivkonstruktion kann z.B. keine Enthaltensein-Relation bezeichnen: Die ungrammatischen Bildungen *\*die Kekse der Butter* und *\*die Kekse des Grünkerns* können nicht als Synonyme für die grammatischen Komposita *Butterkekse* oder *Grünkernkekse* fungieren. Auch die Relation „B besteht aus A“ kann nicht durch eine Genitivkonstruktion zum Ausdruck gebracht werden, vgl. *Plastikente* vs. *\*die Ente des Plastiks*. Die Relation „B ist Teil von A“ kann hingegen durch beide Strukturen ausgedrückt werden, etwa in *Bleistiftmine* und *Mine des Bleistiftes* (zu Grundrelationen der Genitivkonstruktion vgl. Olsen 1986).

Neben solchen Grundrelationen gibt es bei Substantivkomposita die ‚idiosynkratische‘ Möglichkeit, eine Relation aus dem Vorder- oder Hinterglied zu erschließen. Das jeweils andere Glied besetzt nun eine/n der freien Valenzen/Mitspieler der erschlossenen Relation (vgl. Olsen 1986). Ein Beispiel hierfür ist *Spritzgebäck*. Aus dem Hinterglied *Gebäck* wird die Relation [herstellen (durch)] erschlossen. Das Gebäck, das durch einen Spritzvorgang hergestellt wird, kann dementsprechend als Spritzgebäck bezeichnet werden. Auch auf solche spezifischeren inferierten Relationen kann die Genitivkonstruktion anscheinend nicht zugreifen: die Bildung *\*Gebäck des Spritzens* erscheint ungrammatisch.

Was Genitivkonstruktionen in den meisten Fällen primär leisten, ist eine Zugehörigkeit des Kopfnomens zum Genitivattribut auszudrücken (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 37), wie im Beispiel *die Wohnung meiner Mutter*. Die Art der Zugehörigkeit ist jedoch zunächst unterbestimmt, z.B. könnte es sich bei der besagten Wohnung um Privateigentum handeln oder um eine Mietwohnung oder gar eine nur temporär bezogene Tauschwohnung.<sup>3</sup>

Für die meisten Genitivtypen könnte man also einen besonderen Fall der allgemeinen Zugehörigkeitsrelation ansetzen. Hier soll jedoch eine etwas genauere Klassifikation nach Lindauer (1995) zur Anwendung kommen, da in der Lyrik das

<sup>3</sup> Aus diesem Grundgerüst der unterbestimmten Zugehörigkeitsrelation ergibt sich auch der bereits angeführte Befund, dass die Genitivkonstruktion genauso wie Substantivkomposita eine Teil-Ganzes-Relation ausdrücken kann (vgl. das obige Beispiel *Bleistiftmine* und *Mine des Bleistiftes*), da die Teil- Ganzes-Relation als eine spezifische Ausprägung der abstrakteren Zugehörigkeitsrelation aufgefasst werden kann.



Erfassen von Bedeutungsnuancen und kleinsten Bedeutungsunterschieden von essenzieller Bedeutung für die Interpretation sein kann.

Die Klasse der Genitive, die eine Zugehörigkeit im weiteren Sinne ausdrücken, nennt Lindauer Genitivus thematicus. Hierzu zählt Lindauer z.B. den Genitivus auctoris, der ein Schaffensverhältnis etabliert (z.B. *das Buch der Autorin*), den Genitivus possessivus (z.B. *die Wohnung meiner Mutter*) oder auch den Genitivus subiectivus, bei dem das Genitivattribut das Subjekt der Handlung benennt (z.B. *die Fragen des Kindes* → basiert auf *Das Kind fragt*), und den Genitivus obiectivus, bei dem das Genitivattribut das Objekt der Handlung darstellt (z.B. *die Erziehung des Kindes* → basiert auf *Die Erwachsenen erziehen das Kind*) (vgl. Lindauer 1995, S. 138ff.).

Daneben gibt es auch Genitivtypen, die ganz anders funktionieren. Lindauer führt aus, dass Genitivkonstruktionen auch durch syntaktische Tests voneinander unterschieden und somit zu übergeordneten Klassen wie Genitivus thematicus vs. Genitivus explicativus zusammengefasst werden können (vgl. Lindauer 1995, S. 191ff.). Beim Genitivus explicativus wird z.B. das Kopfnomen als Metapher für das Genitivattribut eingesetzt, wie bereits am Beispiel *Strom des Lebens* erläutert wurde. Er kann z.B. durch eine *sein wie*-Paraphrase ersetzt werden (*Das Leben ist wie ein Strom*) (vgl. Lindauer 1995, S. 194), der Genitivus thematicus jedoch nicht, vgl. #*die Autorin ist wie ein Buch* und #*meine Mutter ist wie eine Wohnung*. Umgekehrt erlaubt der Genitivus thematicus eine alternative *von*-Paraphrase (vgl. *das Buch von der Autorin, die Wohnung von meiner Mutter*), der Genitivus explicativus jedoch nicht (vgl. \**der Strom vom Leben*). Das Gleiche gilt für eine Ersetzungsprobe mit Possessivum: *ihr Buch* und *ihre Wohnung* erweisen sich als äquivalent, *sein Strom* als nicht-äquivalent in Bezug auf die hier jeweils zugrundeliegenden genitivischen Ausdrücke (vgl. Lindauer 1995, S. 144f. und 192f.).

Dass der Genitivus explicativus nicht mittels *von*-PP oder Possessivum paraphrasiert werden kann, ist wohl darauf zurückzuführen, dass Kopfnomen und Attribut (wenn auch metaphorisch) gleichgesetzt bzw. verglichen werden. Deshalb kann das Kopfnomen nicht dem Attribut (als separate Entität) zugeordnet werden, da beide ja ein und dasselbe bezeichnen. Die Unterscheidung zwischen Genitivus thematicus und Genitivus explicativus wird später in der Analyse und Interpretation des literarischen Textbeispiels *die weißen Streifen der Vernunft* eine wichtige Rolle spielen.

### 3.2 Linguistischer Vergleich von Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita bezüglich möglicher Referenzialisierungs-, Lexikalisierungs- und Metaphorisierungsprozesse

#### 3.2.1 Metaphorisierung

Genitivkonstruktionen und Komposita unterscheiden sich in Bezug auf ihre Tendenz zur Metaphernbildung, die bei Genitivkonstruktionen viel häufiger anzutreffen ist als bei Komposita. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass bei Genitivkonstruktionen wie bereits ausgeführt nur eine beschränkte Anzahl an Relationen

zwischen Erst- und Zweitglied möglich ist. Wenn keine dieser Relationen (auf Basis der wörtlichen Bedeutungen der beteiligten Substantive) im Kontext Sinn ergibt, wird ein metaphorischer Uminterpretationsprozess in Gang gesetzt (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 38). In *der Garten der Erinnerung*<sup>4</sup> treffen z.B. ähnlich wie bei *Strom des Lebens* ein Abstraktum und ein Konkretum aufeinander. Aufgrund der fehlenden Passung im wörtlichen Sinne wird der konkrete Ausdruck uminterpretiert und die Erinnerung metaphorisch als Garten imaginiert wie in folgendem konstruiertem Textbeispiel: *Langsam durchwanderte ich den Garten der Erinnerung. Seine verschlungenen Wege waren gesäumt von den matt leuchtenden Blumen und geheimnisvollen, fast schwebenden Ranken der Zeit. Sie verströmten eine schwere Süße, der ich mich nur schwer entziehen konnte. Vorsichtig beugte ich mich hinab und sammelte ein paar der herabgefallenen Blütenblätter auf.*<sup>5</sup>

Zudem ähnelt die Zugehörigkeitsrelation in Genitivkonstruktionen der Struktur der Metapher selbst – im Sinne der Verwendung eines Wortes in einem ungewohnten Kontext, die dazu führt, dass dieses Wort im „übertragenen“ Sinne gedeutet wird, seine Bedeutung also dem neuen Kontext gleichsam „angepasst“ bzw. „neu zugeordnet“ wird (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 38). Für die Analyse und Interpretation von Komposita hingegen stellt die Metaphernbildung nur eine unter vielen Optionen dar, da die Relation zwischen Erst- und Zweitglied sehr unterspezifiziert ist und somit verschiedenste wörtliche Bedeutungszusammenhänge zwischen ihnen etabliert bzw. inferiert werden können (vgl. Engelberg und Rapp 2019). Das Kompositum Erinnerungsgarten könnte z.B. im ganz wörtlichen Sinne einen realen Garten bezeichnen, in dem eines bedeutenden historischen Ereignisses gedacht wird (also einen konkreten Erinnerungsort).

Anders gesagt weisen Komposita eine geringere Tendenz zu lokalen semantischen Konflikten auf. Genitivkonstruktionen hingegen bieten sich eher einer Metaphorisierung an, weil sie (in den meisten Fällen) eine enger umgrenzte Zugehörigkeitsrelation stiften, die bei Vorliegen eines lokalen semantischen Konfliktes schneller eine metaphorische Lesart evoziert (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 38f.).

Es könnte jedoch auch sein, dass diese gegenläufigen Tendenzen nicht ganz symmetrisch bzw. ungleich stark sind. So wäre es wohl eher vorstellbar, *Garten der Erinnerung* zur wörtlichen Referenz auf bzw. Bezeichnung für einen realen Garten zu verwenden als *Erinnerungsgarten* metaphorisch zu deuten.<sup>6</sup> Gerade in der

<sup>4</sup> Vgl. z.B. auch den Gedichtband *Gärten der Erinnerung* von Allen Ginsberg (1978).

<sup>5</sup> Bei diesem Beispiel handelt es sich jedoch um eine fortgesetzte Metapher, bei der der Bildspender Garten zwar uminterpretiert wird (d.h. es geht nicht um einen realen Garten, sondern um einen mentalen Erinnerungsvorgang), aber zugleich eine stärkere (bildliche) Eigenständigkeit bewahrt. Zudem wäre in gewissen fiktionalen Kontexten sogar denkbar, dass der Garten der Erinnerung aus dem Textbeispiel einen realen Ort innerhalb der Textwelt bezeichnet.

<sup>6</sup> Gedicht III thematisiert in einem metaphorischen Ausruf explizit die sprachliche Operation der Benennung: "O Großer Garten Benennung!" (V. 6). Es könnte durchaus sein, dass Poschmann sich von den an das Berliner "Wuhletal"(V. 14) angrenzenden "Gärten der Welt" und ihren Namen wie dem "Garten des wiedergewonnenen Mondes" zur Reflexion und verstärkten Verwendung von Genitivkonstruktionen inspirieren ließ.

Belletristik tauchen genitivische Benennungen sogar recht häufig auf.<sup>7</sup> Vielleicht muss hier aber auch stärker differenziert werden zwischen Appellativa (Gattungsnamen) und Eigennamen, da es sein könnte, dass für Eigennamen/ Ortsnamen spezielle Bedingungen gelten und sie nur Ausnahmen der oben beschriebenen Metaphorisierungstendenzen darstellen.

### 3.2.2 Referenzialität

Genitivkonstruktionen mit definitivem Artikel im Genitivattribut benötigen eine konkrete referenzielle Verankerung des Attributes im Ko- oder Kontext (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 37). So erfordert die Verwendung des Ausdrucks *die Streifen des Zebras* die Existenz eines kontextuell vorhandenen Zebras, während *Zebrastreifen* diese Auflage nicht stellt (z.B. könnte der Ausdruck zur Referenz auf das Zebrastreifen-Muster eines Kleidungsstückes verwendet werden).<sup>8</sup>

Eine Ausnahme von dieser Tendenz bilden abstrakte Genitivattribute. *Die weißen Streifen der Vernunft* erfordert keine spezifische referenzielle Verfügbarkeit einer bestimmten Instanzierung von Vernunft im Kontext, da auf das Abstraktum Vernunft unabhängig vom gegebenen Kontext immer referiert werden kann (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 39).

### 3.2.3 Lexikalisierung

Zudem differieren Komposita und Genitivkonstruktionen in ihrer Tendenz zur Lexikalisierung: Während Komposita problemlos und oft in Lexikalisierungsprozesse eintreten, ist dies bei Genitivkonstruktionen selten der Fall, da das Genitivattribut einen Referenten einführt, der im jeweiligen Kontext verankert sein muss (→ Referenzialität des Genitivattributs, vgl. Rapp und Engelberg 2019, S. 38f.). Ein einprägsames Beispiel für diesen Unterschied liefert erneut der Vergleich der Ausdrücke *Zebrastreifen* und *Streifen des Zebras*. *Zebrastreifen* liegt (sowohl in der metaphorischen Variante als Verkehrszeichen als auch in der wörtlichen Variante als Streifenmuster von Zebras) als im mentalen Lexikon dauerhaft gespeichertes

<sup>7</sup> Vgl. zum Beispiel *die weiße Allee des Entzückens* im kanadischen Kinderbuchklassiker *Anne of Green Gables*. Hier bezeichnet die *Allee des Entzückens* (im Original: *White Way of Delight*) keine Metapher für das Entzücken, sondern eine reale Allee, die bei der Protagonistin Anne Entzücken hervorruft und sie zur Erfindung dieser idiosynkratischen Benennung inspiriert. Isoliert betrachtet würde der Ausdruck *Allee des Entzückens* wohl eher als Metapher für das Gefühl der Entzückung eingestuft wie im folgenden konstruierten Textbeispiel: *Und obwohl ich alles andere als reich war, fühlte ich mich reich beschenkt. Meine Tage waren lang, aber sie lagen auf der inneren Allee des Entzückens*. Ein weiteres ähnliches Beispiel ist *das Land des Lichts* im Kinderhörspiel *Lady Lockenlicht*, bei dem es sich innerhalb der Textwelt um ein reales Land handelt.

<sup>8</sup> Jedoch kann das Genitivattribut auch generisch gelesen werden. Bei generischer Lesart nähert sich die Genitivkonstruktion evtl. semantisch dem Kompositum an, kann jedoch weiterhin nicht lexikalisiert werden (zur Lexikalisierung vgl. den nächsten Abschnitt).

Lexem vor. *Die Streifen des Zebras* hingegen ist nicht lexikalisiert, sondern als syntaktische Konstruktion einzustufen.

#### 4 Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita in Gedicht III

Gedicht III verwendet die Genitivkonstruktion *die weißen Streifen der Vernunft* anstelle des kotextuell erwartbaren Kompositums *Zebrastreifen* und stößt damit eine Reflexion über die Funktion und Wirkung von Genitivkonstruktionen und Komposita an. Der im Gedicht verwendete Ausdruck hat ein weiteres Bedeutungsspektrum als *Zebrastreifen*. Der Lexikalisierungsprozess wird gleichsam zurückgenommen: Das im mentalen Lexikon gespeicherte Wort *Zebrastreifen* wird durch eine im Kontext ambige syntaktische Konstruktion ersetzt.

Die Interpretationsmöglichkeiten von *die weißen Streifen der Vernunft* sollen nun zunächst isoliert und dann im Kontext des Gedichttextes betrachtet werden.

##### 4.1 Analyse des Ausdrucks *die weißen Streifen der Vernunft*

Im Ausdruck *die weißen Streifen der Vernunft* liegt eine semantische Inkongruenz zwischen Kopfnomen und Genitivattribut vor. Der lokale semantische Konflikt beruht darauf, dass *Vernunft* ein Abstraktum ist, *weiße Streifen* aber als Kennzeichnung konkreter physikalischer Objekte fungiert (vgl. auch die Beispiele *Strom des Lebens* und *Garten der Erinnerung*). Bei wörtlicher Lesart beider Nominalausdrücke ergibt sich keine sinnvolle (durch die Genitivkonstruktion ermöglichte) Relation zwischen Kopf und Attribut. Zum Beispiel weist die Vernunft als abstraktes Konzept nicht die physikalische Eigenschaft auf, weiß gestreift zu sein (Genitiv des Eigenschaftsträgers) oder weiße Streifen hervorzubringen (Genitivus auctoris), und weiße Streifen gehören auch nicht zur Vernunft z.B. im Sinne einer Besitzrelation (Genitivus possessivus) oder einer Teil-Ganzes-Relation.

Deshalb liegt eine metaphorische Lesart nahe, um den semantischen Konflikt durch Uminterpretation eines der beiden Bestandteile zu lösen. Basierend auf der bereits vorgestellten, strukturell motivierten These, dass bei binären Metaphern im Normalfall der Kopf uminterpretiert wird (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 36), bildet das modifizierte Kopfnomen *weiße Streifen* (hier inklusive des Adjektivattributes!) den Ursprungsbereich (Bildspender), *Vernunft* den Zielbereich (Bildempfänger):

- a) Ursprungsbereich: geometrische Formen bzw. (konkrete) optische Muster (*weiße Streifen*)
- b) Zielbereich: abstrakte, mentale Konzepte (*Vernunft*)

Hier sollen nun mögliche metaphorische Uminterpretationen des Kopfes *weiße Streifen* ausgetestet werden. Es geht jeweils um die Ableitung eines neuen metaphorischen Prädikates Q aus der wörtlichen Bedeutung des Kopfes (= des

Prädikates P, hier P = *weiße Streifen*) durch Selektion einzelner Merkmale von P, die zum Zielbereich der Metapher (hier also *Vernunft*) passen könnten. Mit anderen Worten soll eine Umwandlung des Prädikates P = *weiße Streifen* in ein neues Prädikat Q vorgenommen werden, das in einer metaphorischen Ähnlichkeitsrelation zu P steht, d.h. eine oder einige der Eigenschaften von P auswählt und zu einem neuen Prädikat Q zusammenfasst (vgl. zur Formalisierung der metaphorischen Uminterpretation Rapp 2020). Oft geht mit dieser Selektion von Merkmalen auch eine Erhöhung des Abstraktionsgrades einher (Q ist abstrakter als P).

Uminterpretation 1 des Ausdrucks *weiße Streifen* (basiert stärker auf dem Prädikatsteil *Streifen*):

P = *weiße Streifen*

→ Q1 = *starre/geordnete Muster/Schemata*

Nachdem diese Uminterpretation von *weiße Streifen* zu *starre/geordnete Schemata* vorgenommen wurde, ist es nun plötzlich wieder möglich, für den Ausdruck *die weißen Streifen der Vernunft* eine sinnvolle Genitivrelation zu etablieren (was bei wörtlicher Bedeutung aller beteiligten Ausdrücke gescheitert war, s.o.):

Metaphorische Lesarten von *weiße Streifen der Vernunft* (basierend auf der Uminterpretation 1: *weiße Streifen* = *starre/geordnete Schemata*)

- 1a) Genitivus explicativus: Die Vernunft ist (im Ganzen) wie *weiße Streifen* → die Vernunft stellt ein (starrs) geordnetes Muster dar (Diese Lesart basiert also auf der metaphorischen Gleichsetzung von *weiße Streifen* und *Vernunft*).
- 1b) Genitivus possessivus: *Starre/geordnete Schemata* gehören zur Vernunft bzw. sind Teil der Vernunft (Teil-Ganzes-Relation).
- 1b) Genitivus auctoris: Die Vernunft generiert *starre Schemata* bzw. operiert anhand *starrer Schemata*.

Als Ergebnis der Uminterpretation folgt zusammenfassend: Die Vernunft stellt ein (starrs) geordnetes Muster dar oder weist *starre Muster/ Schemata* auf bzw. operiert anhand *starrer Schemata* o.Ä. Zunächst erscheinen diese Lesarten sehr ähnlich, jedoch ergeben sich bei genauerer Analyse Unterschiede, die für die literaturwissenschaftliche Interpretation relevant sind. Eine wichtige Interpretationsmöglichkeit ist also die Klassifikation als metaphorischer Genitivus explicativus (1a), s. auch Abschn. 3.1. Er kann durch eine *sein wie*-Paraphrase ersetzt werden: *Die Vernunft ist wie weiße Streifen*. Somit fungieren in diesem Falle *weiße Streifen* als Metapher für *Vernunft*. Daneben sind jedoch weitere Lesarten möglich: Bei der Lesart als Genitivus explicativus wird die Vernunft durch *starre Musterhaftigkeit* umfassend definiert (im Sinne von „die Vernunft ist im Ganzen wie *weiße Streifen*“), während beim Genitivus possessivus oder auctoris auch zusätzliche gegenläufige Zuschreibungen möglich wären, z.B. dass die Vernunft zwar anhand *starrer Schemata* operiert, aber manchmal auch kreativen Impulsen folgt o.Ä. Diese Optionalität

gegenläufiger Zuschreibungen beim Genitivus auctoris oder possessivus ließe sich durch Erweiterung der Metapher veranschaulichen: *Ich genieße das Wechselspiel der weißen Streifen und bunten Spiralen der Vernunft.*

Uminterpretation 2 nimmt (in stärkerem Maße) *weiß* als Ausgangspunkt: P = *weiße Streifen* wird zu Q2 = *helle Bereiche (die der Vernunft entsprechen (explicativus) oder die von der Vernunft generiert werden (auctoris) oder zur Vernunft gehören (possessivus))*. Daraus könnte, z.B. unter Einbezug von in der westlichen Denktradition weit verbreiteten Konnotationen zu Helligkeit, geschlussfolgert werden, dass die Vernunft auf positive Weise Erkenntnis oder Orientierung ermöglicht (helle Bereiche = epistemisch zugängliche Bereiche). Diese Lesart erinnert an die Lichtmetaphorik der im Gedicht ebenfalls als Motiv erscheinenden Aufklärung, die in ausgedehnten Metaphern-Netzwerken Wissen und Fortschritt mittels des Bildspenders Licht/Helligkeit konzeptualisiert.

#### 4.2 *Die weißen Streifen der Vernunft* im Kontext des Gedichtes

Im näheren Kontext tritt der *dunkle Grund* in Apposition zu den *weißen Streifen*: „*die weißen Streifen der Vernunft, die Aussparungen eines dunklen Grundes*“ (V. 2f.). Er figuriert entweder als potenzieller Teil der Vernunft (z.B. beim Genitivus possessivus oder auctoris, bei dem weitere, sogar gegensätzliche Charakterisierungen der Vernunft neben *weiße Streifen* möglich sind) oder als das Andere/ das Gegenteil der Vernunft (beim Genitivus explicativus, da der dunkle Grund nicht Teil der Vernunft sein kann, wenn sie schon im Ganzen durch *weiße Streifen* charakterisiert wird), was zwei völlig gegenläufige Konzeptualisierungen von Vernunft ergibt. Auf klanglicher und semantischer Ebene wird die Opposition hell – dunkel hervorgehoben, was dafür spricht, Interpretation 2 (*weiße Streifen = helle / mental begreifbare Bereiche*) weiter zu verfolgen und die hierfür möglichen gegenläufigen Interpretationen des Gesamtausdrucks *die weißen Streifen der Vernunft, die Aussparungen eines dunklen Grundes* näher zu betrachten:

Uminterpretation 2a (Genitivus explicativus): *weiße Streifen = helle Bereiche*, die sich von einer undurchschaubaren Umgebung positiv abheben → die Vernunft bietet Erkenntnis, kann aber nicht alles erfassen (→ Die Vernunft wird im Ganzen mit *weißen Streifen* verglichen; *dunkler Grund* als Gegenbegriff zur Vernunft).

Uminterpretation 2b (Genitivus possessivus oder auctoris): *weiße Streifen = helle Bereiche der Vernunft*, aber sie grenzen überall an undurchschaubare Gefilde, die ebenso zur Vernunft gehören → die Vernunft bietet (nur scheinbar) auf den ersten Blick Erkenntnis, basiert aber letztlich auch auf irrationalen oder geheimnisvollen Vorgängen (→ *dunkler Grund* als (unerwünschter) Teil der Vernunft, die Vernunft erscheint somit latent selbst als abgründig).

Im Unterricht könnten diese Interpretationsoptionen auch visuell veranschaulicht werden, etwa anhand eines dem Zebrastreifen ähnlichen Streifenmusters, bei dem mit V markiert wird, was zur Vernunft gehört: entweder nur die weißen Streifen (2a) oder das gesamte Streifenmuster inklusive der dunklen Bereiche (2b). Die dunklen Streifen könnten zudem breiter gezeichnet werden als die weißen „Ausparungen“. Diese graphische Umsetzung wäre auch eine mögliche Aufgabenstellung.

Zusammen mit dem Titel des Gedichtzyklus *Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht* und den vorausgehenden Gedichten I und II evoziert der Gedichtanfang recht eindeutig das Szenario eines Kindergartenausflugs inklusive des Überquerens von Zebrastreifen: *Frühling. Zu Zweierreihen formiert, / überquerten wir die weißen Streifen der Vernunft, / die Ausparungen eines dunklen Grundes*. Während *die weißen Streifen der Vernunft* isoliert betrachtet als Genitivmetapher einzustufen ist und (der linguistischen Uminterpretationsregel folgend) der Kopf *die weißen Streifen* uminterpretiert wird, ist im Kontext der Kopf *weiße Streifen* wörtlich zu verstehen und *die weißen Streifen der Vernunft, die Ausparungen eines dunklen Grundes* als Zebrastreifen zu identifizieren. Hier überschreibt der kontextuelle Einfluss den vorhergesagten Mechanismus der Uminterpretation.

Es erscheint sogar plausibel, den Nicht-Kopf *Vernunft* umzuinterpretieren, jedoch nicht metaphorisch, sondern metonymisch im Sinne einer Erzeuger-Produkt-Metonymie. *Vernunft* kann z.B. metonymisch verschoben werden zu *durch Vernunftgebrauch generierte Regeln* wie diejenigen des Verkehrssystems. In einer etwas anderen Lesart könnte *Vernunft* auch metonymisch auf die (Regeln der) „Erwachsenenwelt“ Bezug nehmen.

Auf den ersten Blick wirkt es so, als sei ein Kompositum (*Zebrastreifen*) erfolgreich durch eine Genitivkonstruktion (*weiße Streifen der Vernunft*) ersetzt worden, obwohl ja generell (bis auf manche Ausnahmen bzw. Überschneidungen) keine semantische Äquivalenz zwischen Genitivkonstruktionen und Komposita besteht und auch das hier jeweils verwendete Wortmaterial differiert. Hier gelingt die Substitution aber wohl trotzdem, da im leicht erkennbaren Ausflugsszenario bereits die ungefähre Entsprechung der beiden Nominalausdrücke *Zebrastreifen* = *weiße Streifen* für die Gleichsetzung ausreicht.<sup>9</sup> Obwohl die Genitivkonstruktion ganz anders funktioniert als Substantivkomposita (vgl. Engelberg und Rapp 2019, s.o. Abschn. 3.), gelingt in Poschmanns Gedicht die Ersetzung, da eigentlich nur der Nominalausdruck *weiße Streifen* an die Stelle von *Zebrastreifen* tritt und das Genitivattribut und die Apposition eine weitere zusätzliche Charakterisierung vornehmen, die mit der Substitution an sich nichts zu tun hat (auch wenn sie diese ergänzen kann). Natürlich generiert diese inferierbare (partiell) referenzidentische Substitution aber aufgrund der nicht vollständigen Passung mögliche Zusatzbedeutungen, die die Verwendung des Kompositums *Zebrastreifen* nicht eröffnen würde.

<sup>9</sup> Nicht möglich wäre in diesem Gedicht dagegen trotz der Verwendung desselben Wortmaterials eine semantisch (annähernd) äquivalente Ersetzung von *Zebrastreifen* durch *Streifen des Zebras*, zum einen wegen des metaphorischen und lexikalisierten Status des Kompositums *Zebrastreifen* als Verkehrszeichen im Gedicht, während *Streifen des Zebras* als Genitivkonstruktion tendenziell eher nicht lexikalisiert oder metaphorisiert wird.

Worin könnten nun diese zusätzlichen Bedeutungsdimensionen liegen?

Es erscheint naheliegend, *weiße Streifen* als Ausdruck der Erlebniswelt des Kindes zu verstehen, das die Zebrastreifen nicht nur als Verkehrszeichen wahrnimmt, sondern insbesondere oder auch in ihrer materiell-sinnlichen Qualität als weißes Streifenmuster. Da das Verb *überqueren* nur *die weißen Streifen* als Akkusativobjekt zu sich nimmt, wird zudem suggeriert, dass das Kind nur auf die weißen Streifen tritt und die dunklen Asphaltbereiche auslässt. Dieses Auslassen kommt nicht rein spielerisch daher, es scheint ausgelöst zu werden von einer unbestimmbaren Angst vor dem *dunklen Grund* der Zwischenräume.<sup>10</sup>

Diese Polarisierung zwischen den leicht zu erkennenden, Orientierung ermöglichenden Streifen und dem vagen, unergründlichen Abgrund findet ihre Entsprechung auch in den Artikelformen. Während *die weißen Streifen* einen definiten Artikel aufweist, tritt in *eines dunklen Grundes* der indefinite Artikel auf, was die Unbegreifbarkeit des Phänomens betont. Der *dunkle Grund* selbst ist form- und grenzenlos und kann deshalb nicht als klar umgrenztes Objekt konstituiert werden.<sup>11</sup>

Interessanterweise „klammern“ sich das kindliche Bewusstsein im Gedichtgeschehen und die syntaktische Struktur des Textes (in ikonischer Weise, d.h. in einer Entsprechung von Form und Inhalt) gleichermaßen an *die weißen Streifen*, während die Semantik die Dominanz des dunklen Grundes inszeniert: Er wird als das Genitivattribut innerhalb einer Apposition zur NP *die weißen Streifen* gleichsam syntaktisch marginalisiert (mehrfach eingebettet und in der linearen Sukzession der Wörter zuletzt genannt), semantisch erscheint der *dunkle Grund* jedoch als eigentliche, dominante Realität, die nur stellenweise von *Aussparungen* durchbrochen wird. Diese *Aussparungen* ermöglichen wie Trittsteine in einem Fluss die sichere Überquerung eines gefährlichen Hindernisses. Der alltägliche Gang über den Zebrastreifen wird symbolisch aufgeladen zu einem Bild existenzieller Bedrohung und ihrer Bewältigung.

Das Szenario könnte jedoch auch positiv gewendet und als Ausdruck tiefer Neugier gegenüber dem Mysterium des Seins gelesen werden – das Eigentliche kann neben dem Offensichtlichen im Dunkeln verborgen sein und das Alltägliche bietet die Möglichkeit zur Erkenntnis durch Erfahrung und gedankliche Durchdringung.

Diese Opposition von existenzieller Bedrohung und existenzieller Erkenntnis lässt sich durch einen intertextuellen Bezug stützen und erweitern. Poschmann knüpft in ihrem Werk mehrfach an die japanische Kultur an: So verweist etwa der Titel des Bandes *Geliehene Landschaften*, in dem *Kindergarten Lichtenberg* erschienen ist, laut Klappentext auf „ein traditionelles Stilelement in der ostasiatischen Gartenkunst“. Der *dunkle Grund* spielt eine wichtige Rolle in der japanischen Philosophie und Tuschemalerei: „Es geht darum, ein Bild so lange zu durchdringen, bis Yügen spürbar wird, der dunkle Grund, aus dem die Dinge erscheinen“

<sup>10</sup> Vielen Dank an Prof. Anna Mühlherr für den wichtigen Hinweis auf die potenzielle Angst der Kinder vor dem *dunklen Grund*.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu auch Kants Bestimmung des Erhabenen als sich der verstandesmäßigen Objektkonstitution entziehendes Phänomen, das die Sinne z.B. durch den Eindruck der (potenziellen) Unendlichkeit überwältigt.



(Poschmann 2016b, S. 7).<sup>12 13</sup> Vor diesem Hintergrund kann der *dunkle Grund* als wahre Erkenntnisfigur zum Vorschein kommen, nicht als deren Gegenspieler.

Hierarchische Dualismen werden im Gedicht also zunächst aufgerufen/ suggeriert, dann aber subversiv unterlaufen. Erscheinen *Vernunft* und *dunkler Grund* auf den ersten Blick als Gegensätze, so eröffnet die genauere Betrachtung möglicher Genitivtypen bereits die Einsicht, dass letztlich in der Schwebelage bleibt, ob der dunkle Grund als (erwünschter oder unerwünschter) Teil der Vernunft oder als ihr Gegenbegriff figuriert. Durch den intertextuellen Bezug wird zudem sichtbar, dass sich in einem einzigen komplexen Satzglied (hier: Akkusativobjekt inklusive Apposition) wie *die weißen Streifen der Vernunft, die Aussparungen eines dunklen Grundes* westliche und östliche Philosophie (durch Kombination zentraler Begriffe) geschickt verbinden lassen, was in formsemantischer Manier für eine mögliche Komplementarität oder Zusammenschau beider Traditionen eintreten könnte.

In der Genitivkonstruktion *die weißen Streifen der Vernunft* könnte zudem auch eine Überblendung der Stimmen oder Perspektiven von erwachsener Erinnerungsinstanz (*Vernunft*) und kindlicher Wahrnehmung (*weiße Streifen*) vorliegen. Dies macht deutlich, dass die grammatische und semantische Zweigliedrigkeit der Genitivkonstruktion, die oft eine Zugehörigkeitsrelation zwischen A und B etabliert, sich nicht nur besonders für metaphorische Übertragungen eignet (vgl. Engelberg und Rapp 2019, S. 38), sondern eventuell auch genereller zur Kombination, Überblendung oder Verbindung verschiedener Perspektiven. Es könnte sich aber auch um eine spezifische Zusatzfunktion in diesem Gedicht oder in der Gattung Lyrik handeln.

#### 4.3 Die Persistenz der metaphorischen Lesart von *die weißen Streifen* in Gedicht III

*Wir überquerten die weißen Streifen der Vernunft* kann wie gesagt im Gedichtkontext wörtlich gelesen werden als regelkonformes Überqueren von Zebrastreifen durch Kindergartenkinder. Zudem wird das Szenario symbolisch und intertextuell aufgeladen (s. 4.2), so dass das alltägliche Geschehen der "Zebrastreifen-Überquerung" zu einer existenziellen Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeit transformiert wird.

<sup>12</sup> Das Motiv des Grundes und der Tiefe taucht auch in Poschmanns Roman *Die Kieferninseln* von 2017 auf, dessen Handlung in Japan angesiedelt ist. Bei Rilke findet sich die Wendung *dunkelnder Grund*.

<sup>13</sup> Eigentlich ist "dunkler Grund" nur Poschmanns eigene deutsche Übertragung von Yūgen. Yūgen steht in der japanischen Tradition für die Schönheit, Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten des Dunklen, Unvollkommenen, Angedeuteten, der Leere und des Unbewussten, die somit – ganz entgegen dem Mainstream der westlichen philosophischen Tradition (der Aufklärung) – dezidiert positiv besetzt sind. Yūgen bringt eine diesseitsorientierte Spiritualität und Ästhetik zum Ausdruck, die zur vertieften Erkenntnis der alltäglichen Welt mittels Imagination führen soll (vgl. Japanese Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy), zuletzt abgerufen am 17.3.2021).

Jedoch lässt sich noch eine weitere, explizit metaphorische Lesart ins Spiel bringen, die auf der Uminterpretation 1 *weiße Streifen* = *starre Schemata* beruht (s. 4.1).

Die metaphorische Lesart des Satzes *Wir überquerten die weißen Streifen der Vernunft*, die sich bei isolierter Betrachtung durch Uminterpretation des Kopfes *weiße Streifen* ergibt, ließe sich ungefähr so paraphrasieren: Wir verließen die starren Gefilde oder klaren Orientierungsmuster der Vernunft, z.B. im Sinne des Sich-Begebens in das Reich der Kreativität/Phantasie/Irrationalität/ Geheimnis affinen Philosophie.

Auch im Gedichtkontext selbst lässt sich das latente Mitschwingen dieser metaphorischen Interpretationsoption aufweisen, also einer Lesart, bei der sich die metaphorische Uminterpretation von *weiße Streifen* zu *starre Schemata* (trotz der Kopräsenz realer, wörtlich verstandener weißer Streifen in der Textwelt) partiell durchsetzt und zudem eine zusätzliche (rückwirkend erfolgende) Metaphorisierung des Verbs *überqueren* bewirkt.

Wie lässt sich nun das eben behauptete Mitschwingen der metaphorischen Lesart von *die weißen Streifen der Vernunft* trotz gegenläufiger Signale der unmittelbaren Textumgebung nachweisen bzw. plausibilisieren? Warum also könnte es in dem Satz *Wir überquerten die weißen Streifen der Vernunft* in Gedicht III nicht nur im wörtlichen Sinne um das Überqueren von Zebrastreifen durch eine Kindergarten-Gruppe (und um darauf aufbauende symbolische Konnotationen) gehen, sondern auch eine Aussage über die Vernunft selbst mitschwingen, wobei die Vernunft metaphorisch durch weiße Streifen charakterisiert wird?

Hier sind zum einen paratextuelle Einflüsse zu veranschlagen. Die Entfaltung der metaphorischen Uminterpretation von *weiße Streifen* zur Charakterisierung des Zielbereichs *Vernunft* ist trotz gegenläufigem kotextuellem Druck gerechtfertigt und sinnvoll, da sie eine verstärkte Reflexion über das mentale Konzept Vernunft in Gang setzt, die durch den Paratext in einen philosophischen Diskurs eingebettet wird: Dem Gedichtzyklus ist eine Anekdote des Philosophen Leibniz vorangestellt, eines Vertreters des Rationalismus, der auch in Gedicht III eine zentrale Rolle spielt. Hinzu kommt, dass sich hinter *Kindergarten Lichtenberg* nicht nur ein Stadtteil Berlins, sondern auch Georg Christoph Lichtenberg verbirgt, wie Leibniz und Kant ein bedeutender Denker der Aufklärung. Damit rückt die Vernunft als Konzept potenziell in den Fokus. Der intertextuelle Verweis auf das japanische Konzept *Yūgen* bietet ein weiteres Argument: Wenn *Vernunft* und *dunkler Grund* durch Paratexte und Intertexte als philosophische Begriffe ausgewiesen werden in einem Rahmen, der den philosophischen Diskurs als relevant markiert, so erscheint es naheliegend, den hier untersuchten Satz über die wörtliche Lesart hinaus zugleich als Aussage über diese philosophischen Konzepte oder deren Handhabung zu interpretieren. Durch eine Verbindung bzw. Überblendung beider Lesarten würden zudem kindliche Alltagsereignisse zum philosophischen Gegenstand erhoben und das konkret geschilderte Ereignis auf generelle Reflexionen hin geöffnet, ganz im Sinne der Selbstzuschreibung als *Lehrgedicht*.

Wenn man also *dunkler Grund* und *Vernunft* in ihrer Eigenschaft als genuin philosophische bzw. mentale Konzepte gelten lässt und somit eine metaphorische Uminterpretation von *weiße Streifen* mit dem Zielbereich *Vernunft* einführt, so passiert

mit dem Text etwas Erstaunliches: Völlig Gegenläufiges kann in ein und demselben Satz zur Sprache kommen. Es kann eine Beschreibung des regelkonformen, eher von Angst oder ängstlicher Neugier begleiteten äußerlichen Verhaltens der Kinder vorliegen oder die Beschreibung eines mentalen Vorgangs, der eher subversiv-forsch daherkommt. Während das Überqueren von Zebrastreifen Regelerfüllung impliziert,<sup>14</sup> suggeriert die Metapher des Überquerens der Streifen der Vernunft eine Gegenbewegung gegen die starren Vorgaben der Vernunft und bringt Subversion und Transgression zum Ausdruck.

Im Szenario des Kindergartenausflugs könnte suggeriert werden, dass die Kinder zwar äußerlich folgsam und eher eingeschüchtert-verängstigt erscheinen, innerlich – oder in einer alternativen Textwelt – aber freigeistiger unterwegs sind. Aber worin könnte diese Subversion oder Transgression genauer liegen? Generell gesprochen sicherlich in der Hinwendung zu Irrationalität, Fantasie, Intuition, Ahnung, Kreativität etc., also zu einem nicht (rein) vernunftgeleiteten oder zweckorientierten Denken, Handeln und Fühlen: ‚Wir verließen die starren Gefilde oder klaren Orientierungsmuster der Vernunft.‘

Bei genauerer Untersuchung des Kontextes lässt sich zudem herausarbeiten, dass mit diesem subversiven Akt der Akt der kreativen Sprachschöpfung gemeint sein könnte, den die Kinder oder das Gedicht selbst vollziehen. Das Überqueren der *weißen Streifen der Vernunft* könnte somit metaphorisch eintreten für die kreative Abweichung der Sprache der Poesie oder der kindlichen Sprache (die sich im Gedicht auch überlagern, da es zumindest partiell aus Kinderperspektive dargestellt ist) vom standardisierten Sprachgebrauch. Das wichtigste Argument für diese Interpretationsoption stellt die motivische Kopplung des Ausdrucks *weiße Streifen der Vernunft* (= Zebrastreifen) mit dem Kompositum *das Sprachzebra* (V. 7) dar: Das Zebra fungiert als Scharnier zwischen beiden Textstellen. Für *Das Sprachzebra weidet im Abseits* erscheint es naheliegend, die Sprache als Zielbereich zu deuten. Der gesamte Satz könnte metaphorisch z.B. uminterpretiert werden zu: ‚Das eigentliche Sprachgeschehen findet an den Rändern der Sprache statt.‘ Diese Beschreibung der kreativen Transgression des vernünftigen Sprachgebrauchs kann nun rückwirkend durch die motivische Kopplung via Zebramotiv auch die Überquerung der weißen Streifen der Vernunft als transgressives Sprachgeschehen ausweisen, der vorausliegenden Textstelle also den Zielbereich Sprache aufprägen. Diese Beschreibungen sprachlicher Überschreitungen könnten als selbstreferenzielle Metaphern aufgefasst werden, da das Gedicht mit einem ganzen Spektrum kreativer Sprachschöpfungen und Abweichungen aufwartet, etwa mit dem Vermeiden offensichtlich-konventioneller, eindeutig-„vernünftiger“, lexikalisierter Benennungen/Bezeichnungen wie *Zebrastreifen* oder *Leibnizkekse* zugunsten eigener, mehrdeutiger (syntaktischer) Prägungen, des Weiteren mit der überraschenden Verschiebung

<sup>14</sup> Was durch das Adverbiale *Zu Zweierreihen formiert* verstärkt wird, indem die Kinder eine geordnete Gruppe bilden und selbst schon beinahe streifenförmig erscheinen. Dies könnte auch eine Anspielung auf die reglementierte DDR-Erziehung darstellen, da die DDR im Gedichtzyklus ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Latent schwingt hier evtl. also zusätzlich Ideologiekritik mit.

des Zebramotivs, der Verwendung widersprüchlicher Anaphern zur Kompositum-metapher *Sprachzebra* etc.

Das *Überqueren der weißen Streifen der Vernunft* kann somit als selbstreferenzielle, metapoetische Metapher fungieren, die Bezug nimmt auf die kreativen sprachlichen Transgressionen der beschriebenen Kinder und des Gedichtes selbst – im Sinne einer kreativen Subversion, die jedoch nicht den Regelapparat der Grammatik willkürlich verlässt, sondern ihn im Gegenteil in präziser, zum Teil sogar schematischer Weise auslotet und an seine Grenzen führt. Das Gedicht III kann also als poetologisches Gedicht, als Dichtung über Dichtung aufgefasst werden, die poetische Rede als sprachbewusstes und kritisches Sensorium ausweist.

## 5 Fazit

In Gedicht III treten Genitivkonstruktionen und Substantivkomposita systematisch in Beziehung zueinander. Die wiederholte Ersetzung und anaphorische Wiederaufnahme von Komposita durch Genitivkonstruktionen regt die Rezipient\*innen bei genauer Lektüre dazu an, über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser grammatischen Strukturen nachzudenken. Zudem werden durch diese Sprachoperationen zusätzliche Deutungsoptionen generiert, etwa mit verschiedenen wörtlichen und nicht-wörtlichen Lesarten von *weiße Streifen* und *Vernunft*. Die im vorliegenden Aufsatz entfalteten Interpretationsoptionen werden zwar durch die sprachlich-grammatische Struktur der Ausdrücke ermöglicht und beeinflusst, sind aber zugleich stark abhängig von Kotext, Kontext und intertextuellen Verweisen.

Insgesamt entsteht in Gedicht III – durch die Überlagerung verschiedener Lesarten, aber auch bereits durch die ungewöhnlichen konzeptuellen Verknüpfungen der Ausdrücke selbst etwa in *die weißen Streifen der Vernunft* – eine spannungsreiche Kippfigur zwischen alltäglicher Erfahrung und (sprach-)philosophischer Reflexion (bzw. narrativer Referenz auf Ereignisse vs. Selbstreferenzialität des Gedichtes durch metapoetische Metaphorik), Materialität und Geist, Gehorsam und Subversion, westlicher und östlicher Philosophie, Kinder- und Erwachsenenperspektive. Diese differierenden Perspektiven werden aber nicht (nur) kontrastiv gegeneinander ausgespielt, sondern auch potenziell überblendet. Es wäre sogar denkbar, dass die konkreten *weißen Streifen* und *Kekse* – also ganz alltägliche Phänomene – als philosophischer Gegenstand etabliert werden. Der westlichen Vernunftphilosophie würde somit nicht (nur) die kreative Sprachschöpfungslust und Faszination des Unergründlichen entgegengesetzt, sondern ihr würde eine andere Art des Philosophierens angeraten: die weltzugewandte Philosophie des Alltags und der alltäglichen (Sprach-)Beobachtung, die bei allem Drang nach dem Erkennen eine Ahnung aufrechterhält von der letztlichen Rätselhaftigkeit des Seins und die auch anknüpfen könnte an eine kindliche Wahrnehmungsperspektive staunend-forschender Neugier gegenüber allen Erscheinungen der Welt.

## Literatur

- Engelberg, Stefan und Irene Rapp. 2019. Die Gräten einer Harfe. Metaphorische Transformationen und ihre morphosyntaktische Grundlage. In *Sprach-Spiel-Kunst. Ein Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis*. Hrsg. Esme Winter-Froemel, 31-44. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Ginsberg, Allen (1970): *Gärten der Erinnerung. Gedichte 1961-1970*. München: Heyne.
- Lindauer, Thomas. 1995. *Genitivattribute: Eine morphosyntaktische Untersuchung zum deutschen DP/NP-System*. Tübingen: Niemeyer.
- Olsen, Susan. 1986. *Wortbildung im Deutschen: eine Einführung in die Theorie der Wortstruktur*. Stuttgart: Kröner.
- Poschmann, Marion. 2016. *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Rapp, Irene. 2020. Ein Kinderwagen schreit. Uminterpretationen zwischen Semantik und Pragmatik. *Linguistische Berichte* 264: 383–415.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/> (zuletzt aufgerufen 19.1.2022).

# Metaphern in binären Nominalstrukturen – zur semantisch-pragmatischen Basis figurativen Redens in Gedichten

Stefan Engelberg & Irene Rapp

## 1 Einleitung<sup>1</sup>

Binäre Strukturen mit nominalem Kopf treten in verschiedenen Formen auf, unter anderem als Substantiv mit präpositionalem Attribut (1a), mit Adjektivattribut (1b), mit attributiver Genitiv-NP (1c) oder als Kompositum (1d).

- |     |    |                                      |                         |
|-----|----|--------------------------------------|-------------------------|
| (1) | a. | [X PP] <sub>XP</sub>                 | Marmelade für den Papst |
|     | b. | [A X] <sub>XP</sub>                  | päpstliche Marmelade    |
|     | c. | [X NP <sup>GEN</sup> ] <sub>XP</sub> | Marmelade des Papstes   |
|     | d. | [Y X] <sub>X</sub>                   | Papstmarmelade          |

Da die Relation zwischen Kopf und Nicht-Kopf in solchen Nominalstrukturen anders als im Verbereich meist nicht durch syntaktische und semantische Valenzeigenschaften des Kopfs gesteuert ist, bringen solche Strukturen zunächst einmal interpretatorische Uneindeutigkeiten mit sich, die besonders deutlich werden, wenn die beiden verbundenen lexikalischen Elemente – hier *Papst* und *Marmelade* – keinen konventionalisierten semantischen oder enzyklopädischen Zusammenhang erschließen lassen. Der Interpretationsspielraum der vier Strukturtypen ist dabei unterschiedlich groß (s. Abschn. 4). Die lexikalische Bedeutung der Präposition in (1a) engt die Interpretation ein ('Marmelade, die für den Papst hergestellt / mitgebracht wurde'). Die Konstruktionen in (1b) und (1c) haben einen größeren Interpretationsspielraum (u. a. auch 'Marmelade, die dem Papst gehört'). Am unbestimmtesten ist die semantische Relation zwischen *Papst* und *Marmelade* im Kompositum (1d). So findet sich das Wort *Papstmarmelade* etwa im Kontext der Angebotsbeschreibung von Devotionalienhandlungen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz entstand im Zusammenhang mit dem Projekt *Bedeutungskonstitution bei infiniten Verbalstrukturen* (gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft – Projektnummer 75650358 – SFB 833) an der Universität Tübingen und dem Projekt *Wortbildungsmuster* am Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. Für hilfreiche Diskussionen und Kommentare danken wir Laura Bon, Nanna Fuhrhop, Katrin Hein, Katja Laptieva, Niklas Reinken und Niklas Schreiber.

<sup>2</sup> „[...] in den Wallfahrtsläden [...] gab es [...] Kitschsouvenirs aus Altötting, Pilgerlikör, Papstmarmelade, Plastikengel und die Schwarze Madonna in allen Farben und Formen der nach unten offenen Skala der Geschmacklosigkeiten [...]“ (Schreiner 2014).

Während die binären Nominalstrukturen nun schon an sich eine semantisch-pragmatische Herausforderung darstellen, verschärft sich das Problem dadurch, dass die Ausdrücke in (1) auch in metaphorischer Interpretation auftreten können, die eine Uminterpretation von *Papst* oder *Marmelade* involvieren. Hier einige selbstkreierte Beispiele:

- (2)
- a. Die Huldigungen der Pilger sind Marmelade für den Papst.
  - b. Dass der Papst die Dinge beim Namen nannte und auf die übliche süßliche päpstliche Marmelade verzichtete, hat viel zu seiner Glaubwürdigkeit beigetragen.
  - c. Wie oft will uns der Nuntius die Marmelade des Papstes noch aufs Brot schmieren?
  - d. Und auch wenn viele in ihm den Papst der deutschen Marmeladenkreationen sehen: Papstmarmelade ist halt nicht jedermanns Sache.

In (2) wird die metaphorische Interpretation der NPs in (1) durch den Satzkontext erzwungen. Oft jedoch enthalten binäre Nominalstrukturen in ihrem engen lokalen Kontext sowohl das umzuinterpretierende Lexem als auch das die Uminterpretation auslösende Element. So erzeugt die Schwesterkonstituente zu *Papst* und *Marmelade* in den folgenden Beispielen aus dem Deutschen Referenzkorpus einen unmittelbaren Verstehenskonflikt, der eine Uminterpretation von *Papst* und *Marmelade* nahelegt (3):

- (3)
- a. Theoriemarmelade, Fischmarmelade, Marmelade der Identitären
  - b. Zementpapst, Judopapst, Papst des russischen Films, Papst des Nouveau Roman

Während wir es in (2) und (3) mit kreativen, aber doch im Kontext gut verständlichen Metaphern zu tun haben, treten uns in lyrischen Texten oft Metaphern entgegen, die sich erst im Gesamtkontext einer hermeneutischen Textinterpretation erschließen und oft den Eindruck erwecken, dass sie über die üblichen sprachlichen Interpretationsmechanismen nicht zu verstehen sind und entsprechend auch außerhalb des Erklärungsbereichs semantisch-pragmatischer Theorien liegen. Wir wollen in diesem Aufsatz zeigen, dass das nicht so ist, und dass semantisch-pragmatische Ansätze auch weit hinein in die figurative Sprache von Gedichten Erklärungen zu Metaphern anbieten. Ziel dieses Aufsatzes ist es, an einem Gedicht von Wolfdietrich Schnurre beispielhaft zu zeigen, welche interpretatorischen Prozesse beim Verstehen figurativer Ausdrücke in Gedichten auf kognitiv verfügbarem und linguistisch modellierbarem sprachlichen Wissen beruhen.

In Abschn. 2 werden zunächst das dem Aufsatz zugrundeliegende Gedicht „Umflug“ und sein Autor Wolfdietrich Schnurre vorgestellt. In Abschn. 3 präsentieren wir das grundlegende Prinzip der metaphorischen Merkmalsextraktion, die Rolle lokaler binärer Strukturen sowie das Konzept der gebundenen Metapher. Abschn. 4 befasst sich mit der Interpretation binärer Nominalstrukturen und führt das Konzept

syntagmatischer Muster ein. In Abschn. 5 wird die Idee des paradigmatischen metaphorischen Musters erläutert. Abschn. 6 analysiert auf dieser Basis die in dem Schnurre-Gedicht auftretenden wörtlichen und figurativen binären Nominalstrukturen. Kap. 7 zeigt auf, wie sich weitere Interpretationsschichten des Gedichts auf Grundlage sprachwissenschaftlicher Konzepte (metonymische Muster, Lesarten-Priming, konzeptuelle Metaphern) erklären lassen. Der Aufsatz schließt mit einem Fazit und mit einem demütigen Ausblick (Abschn. 8).

## 2 Umflug

Wolf-Dietrich Schnurre (1920-1989) zählt zu den bekanntesten deutschen Autoren der Nachkriegszeit. Er ist vor allem als Erzähler bekannt geworden, hat aber mit „Kassiber“ auch einen wichtigen Gedichtband vorgelegt, der 1956 im Suhrkamp Verlag erschien. Der Band versammelt Gedichte, die seit den 1940er Jahren entstanden sind.

Wolf-Dietrich Schnurre, der 1939 zur Wehrmacht eingezogen wurde, war zunächst begeisterter Kriegsteilnehmer, geriet aufgrund seiner Kriegserlebnisse in zunehmende Zweifel, versuchte dann von der Wehrmacht zu desertieren und musste daraufhin in einer Strafkompagnie dienen. Sein literarisches Werk ist von Kriegstraumatisierungen und Schuldfragen geprägt; das gilt insbesondere auch für den Band „Kassiber“ (Blencke-Dörr 2007; Boyken und Immer 2020, S. 127f.). Als lyrisch-empirische Grundlage für die Argumentation in diesem Aufsatz dient das Gedicht „Umflug“ aus dem „Kassiber“-Band (Schnurre 1956, S. 54f.), das vermutlich schon lange vor dem Erscheinen des Bandes entstanden ist (vgl. Erné 1995, S. 101).

### UMFLUG

- 5 Riesig,  
ein gekreuzigter Schatten,  
segelt er lautlos  
über die Städte:  
Vogel Untergang.
- 10 Der Föhn seiner Flügel  
ist sanft, er hebt  
die Zeitungen auf  
von der Straße,  
die Kinobilletts;  
sie steigen wiegend empor,  
ohne daß sich der Hauch  
dem Entsetzen verrät.
- 15 Und so mild,  
wie das Messer des Mädchens  
am Abend den Lauch,  
schneidet das Schwert  
der stählernen Schwingen  
die Kirchtürme ab,



- 20 die Senderippe,  
die Röhrenknochen  
des Hochmuts.
- Riesig,  
ein schattiges Kreuz,  
25 streicht er flügel Schlaglos  
über die Städte:  
Vogel Untergang.
- Sein Ziel  
liegt im Dunkeln,  
30 seine Spur ist erhellt  
vom konvulsivischen Zucken  
geköpfter Antennen:
- Weiß quillt der Weihrauch  
aus den Stümpfen der Kirche,  
35 schwarz pulst das Qualmblut  
aus den Venen der Schlotte;  
in die Hirne der Häuser  
fällt rußiger Schnee.

Das Gedicht schildert den Flug des „Vogel Untergang“ über Städte, in denen er mit seinen Flügeln zunächst nur einen leichten Wind erzeugt und dann Kirchtürme, Antennen, Schlotte und Häuser zerstört. Die zeitliche Nähe der Entstehung des Gedichts zum zweiten Weltkrieg legt den Bezug auf die Bombardierung deutscher Städte nahe. Der Vogel Untergang wird als gekreuzigter Schatten beschrieben und evoziert so das Bild eines Bombenflugzeugs aus Bodenperspektive (s. Abb. 1).



Abb. 1: „B-17-Bomber über Europa“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> "File:B-17 Flying Fortress.jpg." Wikimedia Commons, the free media repository. 11. Dez. 2019. [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:B-17\\_Flying\\_Fortress.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:B-17_Flying_Fortress.jpg).

Die Beschreibung der Stadt und ihrer Zerstörung wird dabei an eine Fülle organischer Metaphern geknüpft, die auf Wörtern für Bestandteile des menschlichen Körpers basieren: *Sendegerippe* (Z. 20), *Röhrenknochen des menschlichen Hochmuts* (Z. 21f.), *Zucken geköpfter Antennen* (Z. 31f.), *Qualmblut* (Z. 35), *Venen der Schlote* (Z. 36) und *Hirne der Häuser* (Z. 37). Das Flugzeug selber wird ebenfalls als belebtes Wesen metaphorisiert, und zwar in einer konventionellen Weise als Vogel mit (stählernen) Flügeln bzw. Schwingen (Z. 6, 18).

### 3 Interpretation von Metaphern

Eine metaphorische Interpretation kommt dadurch zustande, dass die kompositionelle Bedeutung eines Ausdrucks, die sich auf der Basis der lexikalischen Bedeutungen und der Art ihrer Zusammensetzung ergibt, durch einen Interpretationskonflikt blockiert wird (Engelberg und Rapp 2019, S. 33f.). In (4a) fügt sich die wörtliche Bedeutung von *seltsamer Vogel* als Bezeichnung eines ungewöhnlichen Vertreters der Wirbeltierklasse „Aves“ nahtlos in den Kontext. In (4b) entsteht ein Interpretationskonflikt im unmittelbaren Satzkontext, wenn *seltsame Vögel* als Prädikat über *Iren*, also die Bezeichnung einer Personengruppe, auftritt, so dass hier eine Bedeutung von *seltsame Vögel* als 'ungewöhnliche / unkonventionelle / skurrile Personen' erzwungen wird. In Beispiel (4c) tritt ein Konflikt innerhalb der Nominalphrase auf, nämlich zwischen dem Kopfnomen *Vogel* und dem Präpositionalattribut *aus Balsa-Holz und Kunststoff-Folien*. Die Beispiele (4d) und (4e) zeigen, dass die metaphorische Interpretation auch im weiteren Kontext – in (4d) zu Beginn des Textabschnitts, in (4e) in der unmittelbaren Folge – ausgelöst werden kann. Welche Uminterpretation des Lexems *Vogel* vorgenommen wird, als 'Person' (4b, 4d), als 'Fluggerät' (4c) oder als 'Skispringer' (4e), wird ebenfalls durch den lokalen oder globalen Kontext indiziert.<sup>4</sup>

- (4) a. Kuckucke sind seltsame Vögel, die es sich mit der Aufzucht ihrer Jungen besonders leicht machen, indem sie ihre Eier in fremde Nester legen [...]. [Mannheimer Morgen, 29.03.2003]
- b. Die Iren sind schon seltsame Vögel, solche, die aus der Finsternis kommen zumeist. [Salzburger Nachrichten, 26.03.1999]
- c. Ein Jahr später zog dann ein seltsamer Vogel aus Balsa-Holz und Kunststoff-Folien seine ersten Kreise: Nach den Flugzirkeln und Gleitwinkeln der Falken hatte MacCready den „Gossamer Condor“ berechnet und entworfen [...]. [Der Spiegel, 25.05.1981]
- d. Er ist überkorrekt, unzugänglich und ein ewiger Bedenkenträger; [...]. Am Pfingstmontag ist der seltsame Vogel in einer neuen, überaus sehenswerten Folge der Krimireihe Polizeiruf 110 zu sehen. [Mannheimer Morgen, 14.05.2005]

<sup>4</sup> Die Belege entstammen dem deutschen Referenzkorpus am Leibniz-Institut für Deutsche Sprache.

- e. Ein seltsamer Vogel, der vom Land kommt. Masahiko Harada und das Trauma von Lillehammer – Japans Springer wollen ab-sahnen [...]. [Rhein-Zeitung, 22.01.1998]

Je nachdem, ob eine metaphorische Bedeutung noch relativ neu erscheint – wie die Verwendung von (*seltsamer*) *Vogel* für einen Skispringer (4e) – oder bereits lexikalisiert ist – wie *seltsamer Vogel* für eine unkonventionelle Person (4d, aber auch 4e) – fungieren kontextuelle Elemente, die die metaphorische Interpretation auslösen, als Disambiguatoren oder als Konfliktindikatoren. Im ersten Falle führt der Kontext dazu, dass eine bereits im Lexikon existierende metaphorische Variante des Lexems ausgewählt wird. Im zweiten Fall wird aufgrund eines Konflikts ad hoc eine neue, metaphorische Variante des Lexems gebildet.

Während die metaphorischen Bedeutungen in (4d, e) durch einen Interpretationskonflikt im weiteren Umfeld des metaphorischen Ausdrucks auftreten, scheint es häufiger so zu sein, dass der umzuinterpretierende Ausdruck und der konflikt-auslösende Ausdruck gemeinsam in einer lokalen binären Struktur auftreten, so wie in der Prädikativstruktur in (4b) oder in der Nominalphrase mit Präpositionalattribut in (4c) (Engelberg und Rapp 2019, S. 35). Innerhalb der Nominaldomäne finden sich binäre Strukturen in Form von Komposita oder Nominalphrasen mit genitivischen, adjektivischen oder präpositionalen Attributen (vgl. auch Skirl und Schwarz-Friesel 2013). Die folgenden Beispiele involvieren alle eine Uminterpretation des Substantivs *Gold* als 'etwas sehr Wertvolles'. Sie entstammen einer Korpusrecherche im Deutschen Referenzkorpus und umfassen sowohl lexikalisierte wie auch eher neu und kreativ erscheinende Metaphern. Der Index Met zeigt jeweils an, welche Konstituente der binären Struktur uminterpretiert wird:

- (5) N-N-Kompositum | [Y X<sup>Met</sup>]<sub>X</sub>  
 a. *Rachengold* ('Hustenbonbon')  
 b. *Hüftgold* ('Körperfett im Hüftbereich')<sup>5</sup>
- (6) Genitiv-Attribut | [X<sup>Met</sup> NP<sup>GEN</sup>]<sub>XP</sub>  
 a. *Gold des 21. Jahrhunderts* ('digitale Daten'; 'Wasser')  
 b. *Gold des Nordens* ('Bernstein')  
 c. *Gold des Südens* ('Olivenöl')  
 d. *Gold des Kleingärtners* ('Kartoffeln')
- (7) Adjektiv-Attribut | [A X<sup>Met</sup>]<sub>XP</sub>  
 a. *weißes Gold* ('Elfenbein'; 'Porzellan'; 'Salz'; 'Schnee')  
 b. *flüssiges Gold* ('Erdöl')
- (8) PP-Attribut | [X<sup>Met</sup> PP]<sub>XP</sub>  
 a. *Gold im Herzen* ('Liebe')  
 b. *Gold auf dem Acker* ('Kartoffeln')

Ob eine metaphorische Interpretation durch eine allgemeine Kontextunverträglichkeit zu Stande kommt oder aber nur in einer konfliktauslösenden binären Struktur

<sup>5</sup> Davon metonymisch abgeleitet hat das Wort auch die Bedeutung 'Nahrungsmittel, dessen Konsum Hüftgold erzeugt', also 'Kalorienbombe'.

entsteht, scheint zum Teil lexikalisch bestimmt. *Gold* ist in seiner metaphorischen Bedeutung 'etwas sehr Wertvolles' weitgehend an lokale binäre Strukturen gebunden. Auch in einem Kontext, in dem es eindeutig um Gewichtsabnahme geht, sind metaphorische Verwendungen von *Gold* ohne solche engen Konfliktauslöser ungewöhnlich. Äußerungen wie *Das Gold muss runter!* sind eher nicht zu erwarten, ebenso wie selbst in einem eindeutigen Kontext der Kartoffelernte nicht über *das leckerste Gold seit Jahren* gesprochen wird. Wenn ein Lexem in metaphorischer Lesart an eine lokale binäre Struktur gebunden ist, sprechen wir von einer gebundenen Metapher. *Gold* ist dabei eine unspezifisch gebundene Metapher: Es erscheint als Kopf in verschiedenen binären Strukturen mit einem Konfliktauslöser in Modifikatorposition (s. Beispiele 5-8). Andere Lexeme treten als spezifisch gebundene Metaphern auf. So ist *Bett* in der metaphorischen Lesart 'x ist eine Schicht aus dem Material y als Unterlage für das Objekt z' syntagmatisch stärker beschränkt als *Gold* (9):

- (9) a. *Flussbett, Gleisbett, Bachbett, Bett des Kanals, Bett des Rheins*  
 b. *Schotterbett, Spinatbett, Schlickbett, Couscoubett*

Wird das Objekt z in der binären Struktur mit ausgedrückt, so ist eine Genitiv- oder Kompositumsstruktur möglich (9a), wird das Material y mit ausgedrückt, dagegen nur ein Kompositum (9b). Diese Arten von Gebundenheit und Reihenbildung weisen insofern Ähnlichkeit mit gebundenen Morphemen in der Wortbildung auf.

Unter den lokalen binären Strukturen sind es die Komposita und Genitivstrukturen, die besonders häufig zur Metaphernbildung herangezogen werden. Es ist zu beobachten, dass die Uminterpretation der Kopfkonstituente (wie in 5-8) präferiert wird (Engelberg und Rapp 2019, S. 36).<sup>6</sup> Das spiegelt sich auch in der quantitativen Studie von Brunner et al. (2021) wider. Die Arbeit basiert auf einer Datenbank mit über 700.000 verschiedenen Komposita, die jeweils aus zwei substantivischen Simplizia bestehen. Die Untersuchung ergab unter anderem, dass polyseme Simplizia dazu tendieren, in der Kopfposition eines Kompositums aufzutreten (Brunner et al. 2021, S. 22f.). Da Polysemie im Wesentlichen metaphernbasiert entsteht, korrespondiert das mit unserer Annahme, dass bevorzugt Köpfe metaphorisch interpretiert werden. Die Untersuchung hat auch gezeigt, dass in der Modifikatorposition mehr verschiedene Simplizia auftreten als in der Kopfposition (Brunner et al. 2021, S. 19ff.). Das wiederum entspricht der Aufgabe von Modifikatoren als Disambiguateuren bzw. Konfliktauslöser hinsichtlich metaphorischer Interpretationen des Kopfes zu fungieren.

Wie bereits oben angesprochen, kommt die metaphorische Interpretation eines Lexems sehr häufig einfach dadurch zustande, dass – ausgelöst durch den engeren

<sup>6</sup> Komposita, bei denen die Metaphorisierung das Erstglied (*Schnabeltasse*), Erst- und Zweitglied (*Gummibär*) oder auch das Kompositum als Ganzes (*Katzenauge* 'Reflektor') betrifft, treten in lexikalisierter Form und als ad-hoc-Bildungen auf, sind jedoch deutlich seltener als Uminterpretationen des Kopfes (vgl. dazu auch Fleischer und Barz 2014, S. 142f.).

Anders stellt sich die Situation bei metonymischen Uminterpretationen dar, von denen im Allgemeinen der Nicht-Kopf betroffen ist (vgl. Asher 2011, Maienborn 2017, Rapp 2020).

oder weiteren Kontext – eine bereits vorhandene metaphorische Lexemvariante ausgewählt wird, so bei *Vogel* in der Bedeutung von 'Mensch mit skurrilen Eigenschaften' (4b) oder bei (*Hüft*)*gold* in der Bedeutung von 'Körperfett im Hüftbereich' (5b). Andererseits kann es, wenn eine passende lexikalisierte Metaphernvariante noch nicht existiert, auch zur Kreierung einer neuen Metapher kommen. Unsere Annahme ist, dass neue Metaphern generell durch eine semantische Operation erzeugt werden, die bestimmte semantische oder enzyklopädische Merkmale des nichtmetaphorischen Ursprungslexems herausgreift (vgl. ähnlich auch Black 1954; Beardsley 1958; Glucksberg 2008). Auch lexikalisierten Metaphern liegt dieser Merkmalsextraktionsprozess zu Grunde; ihnen werden jedoch – im Zuge der Lexikalisierung – wieder weitere Merkmale hinzugefügt. Die Metaphernbildung selbst involviert also immer eine Bedeutungserweiterung des ursprünglichen Lexems; bei Lexikalisierung kommt es durch die Hinzufügung anderer Merkmale dann zumeist wieder zu einer Bedeutungsverengung (vgl. Rapp 2020).

Betrachten wir nochmals die Beispiele *Vogel aus Balsa-Holz* (4c) und *seltsamer Vogel, der vom Land kommt* ('Skispringer') (4e), um die Bildung neuer Metaphern zu illustrieren: Das nichtmetaphorische Lexem *Vogel* hat bestimmte implizierte denotative Merkmale ('belebt', 'legt Eier (als Weibchen)', 'hat Federn'), zudem prototypische denotative Merkmale ('bewegt sich durch die Luft', 'kann zwitschern', 'hat eine aerodynamische Form') sowie konnotativ-assoziative Merkmale ('Frühlingsbote', 'erfreut das Herz'). Im Kontext von (4e) werden nur die Merkmale ('belebt', 'bewegt sich durch die Luft') herausgegriffen und daraus ein Hyperonym *Vogel*\* zum Ursprungslexem *Vogel* gebildet: *Vogel*\* bezieht sich auf belebte Individuen, die sich durch die Luft bewegen können – hier auf einen Skispringer. In (4c) wird das Merkmal 'belebt' nicht mit herausgegriffen, dagegen die Merkmale 'bewegt sich durch die Luft' und 'hat eine aerodynamische Form'. Die Metapher *Vogel*\*\* bezieht sich hier auf ein Fluggerät. Der Vorgang der Metaphorisierung ist also immer kontextabhängig: Er wird durch einen kontextuellen Konflikt verursacht, welcher bewirkt, dass diejenigen Merkmale des Ursprungslexems herausgegriffen werden, die mit dem Kontext verträglich sind. Wird der Ausdruck *Vogel* für 'Skispringer' in der Folge als weitere Lesart von *Vogel* lexikalisiert und ist damit (zumindest bei Skisprungfans) kontextfrei abrufbar, so stabilisiert und verengt sich die Bedeutung 'belebt; bewegt sich durch die Luft' dann durch die Hinzufügung der Eigenschaften 'Sportler; mit Skiern'.

In ähnlicher Weise funktioniert die Metaphernbildung bei *Gold*. Denotative Merkmale von *Gold* sind u. a. 'Edelmetall', 'wertvoll', 'gelblich', 'verwendbar für Schmuck', konnotative Merkmale z. B. 'begehrtes'. Die genannten Metaphern greifen nicht in gleicher Weise auf diese Merkmale zu: So werden durch den binären Kontext in *Gold des 21. Jahrhunderts* (6a), *weißes / flüssiges Gold* (7) und *Gold im Herzen* (8a) die Merkmale 'wertvoll' und 'begehrtes' herausgegriffen, wodurch ein Hyperonym *Gold*\* zum Ursprungslexem *Gold* gebildet wird. In *Hüftgold* (5b) ist diese metaphorische Bedeutung 'etwas sehr Wertvolles' natürlich ironisch zu verstehen. Der binäre Kontext in *Gold des Nordens / Südens / Kleingärtners* (6b, c, d) und *Gold auf dem Acker* (8b) erlaubt ein semantisch reicheres Hyperonym *Gold*\*\*, welches nicht nur die Merkmale 'wertvoll' und

'begehrntwert', sondern auch das Merkmal 'gelblich' enthält. Interessant ist an der gebundenen Metapher *Gold* folglich, dass sie einerseits recht konventionell erscheint, jedoch andererseits nicht darauf festgelegt ist, ob sie nur die Wertigkeit herausgreift oder zudem auch die Farbe – dies entscheidet sich im jeweiligen binären Kontext.<sup>7</sup>

Zusammenfassend sei gesagt, dass metaphorische Bedeutungen dadurch ausgelöst werden, dass ein Lexem in einem Bedeutungskonflikt mit dem Kontext steht. Sehr häufig, aber nicht immer, tritt dieser Konflikt in lokalen binären morphologischen oder syntaktischen Strukturen auf. Gelöst wird er dadurch, dass entweder eine bereits im Lexikon vorhandene metaphorische Variante des Lexems gewählt wird oder ad hoc durch Bedeutungserweiterung eine Metapher gebildet wird, die sich – da sie bestimmte, konfligierende Merkmale nicht mehr enthält – in den kompositionalen Prozess problemlos einfügt.

#### 4 Interpretation binärer Nominalstrukturen

In diesem Abschnitt sehen wir uns einige binäre Strukturen des Nominalbereichs näher an und erklären, inwiefern es hier überhaupt zu Interpretationskonflikten kommen kann. Betrachten wir zunächst einige attributive Adjektiv+Substantiv-Strukturen außerhalb unseres Gedichts:

- (10) a. ein schwarzer Waldrapp  
 b. ein großes Haus  
 c. das päpstliche Schreiben

Adjektive lassen sich in semantischer Hinsicht in verschiedene Gruppen aufteilen (vgl. Pafel und Reich 2016, S. 143). In (10a) und (10b) liegen qualifizierende Adjektive vor; diese weisen einem Nominalreferenten eine Eigenschaft zu. Bei (10a) handelt es sich um ein qualifizierend-absolutes Adjektiv (ein *schwarzer Waldrapp* ist ein Vogel der Art Waldrapp, der die Farbe Schwarz hat), bei (10b) um ein qualifizierend-relatives Adjektiv (ein großes Haus ist ein Haus, das – im Hinblick auf Häuser – groß ist). Das Adjektiv in (10c) ist relational: *päpstlich* ist vom Substantiv *Papst* abgeleitet und stellt in (10c) eine Beziehung zwischen *Papst* und *Schreiben* her.<sup>8</sup>

Qualifizierende Adjektive können attributiv und prädikativ auftreten, wobei qualifizierend-relative Adjektive im Gegensatz zu qualifizierend-absoluten Adjektiven

<sup>7</sup> Binäre Bildungen, bei denen der Nichtkopf *Gold* nur die entsprechende Farbe bezeichnet (*Goldhaar*, *Goldammer*) sind nicht metaphorisch. Hier ist die Farbzeichnung als Metonymie zum Objekt *Gold* bereits lexikalisiert.

<sup>8</sup> Eine weitere Gruppe enthält modalisierende Adjektive: mit *der mutmaßliche Mörder* wird eine Person bezeichnet, die in einer bestimmten möglichen Welt – nämlich derjenigen, die unseren Mutmaßungen entspricht – ein Mörder ist. Für unsere Überlegungen spielt diese Gruppe keine Rolle.

komparierbar sind. Relationale Adjektive dagegen sind nur attributiv möglich und erlauben keine Komparation.

Für qualifizierende Adjektive gilt nun, dass die Eigenschaften, die durch Adjektiv und Substantiv bezeichnet werden, zusammenpassen müssen, und zwar in dem Sinne, dass eine Referenz auf die gleiche Entität möglich ist. Nicht möglich – zumindest nicht in einer wörtlichen Lesart – ist z. B. die Kombination *schwarzer Verstand*, da das Substantiv ein Abstraktum (*Verstand*) benennt, sich aber qualifizierend-absolute Farbadjektive (*schwarz*) nur auf Konkreta beziehen können. Die Schnittmenge der Denotate von *Verstand* und *schwarz* ist also leer. Ein semantischer Konflikt mit dem Substantiv ist bei qualifizierenden Adjektiven folglich immer dann gegeben, wenn Adjektiv und Substantiv nicht auf das gleiche Individuum referieren können; genau in diesen Fällen scheitert die Interpretation oder aber eines der beiden Elemente wird uminterpretiert.

Etwas anders verhält es sich mit den relationalen Adjektiven. Sie stellen eine Relation zwischen zwei Entitäten her; dabei besteht jedoch ein Bedeutungsspielraum bezüglich der Art dieser Relation:

- (11) a. das päpstliche Gewand  
b. der schwäbische Kartoffelsalat

Bei (11a) handelt es sich um ein Gewand, das in irgendeiner Weise mit dem Papst zu tun hat (ein Gewand, das der Papst trägt, das ihm gehört oder das von ihm geschneidert wurde), bei (11b) um einen Kartoffelsalat, der einen Bezug zu Schwaben hat. Relationale Adjektive sind folglich schon in ihrer wörtlichen Interpretation wesentlich vielfältiger als qualifizierend-absolute und -relative Adjektive und gruppieren sich semantisch eher mit Genitivattributen wie in (12a, b):

- (12) a. das Foto des Künstlers  
b. die Ecke des Fotos  
c. das Laster der Trunksucht

In (12a, b) liegen thematische Genitive vor: *Künstler* und *Foto* bzw. *Foto* und *Ecke* beziehen sich hier nicht auf die gleiche Entität, sondern stehen in einer nicht genau festgelegten thematischen Relation zueinander. (12a) kann bedeuten, dass es sich um ein Foto handelt, das einem Künstler gehört (*genitivus possessivus*), das von einem Künstler gemacht wurde (*genitivus auctoris/subiectivus*) oder einen Künstler darstellt (*genitivus obiectivus*). In (12b) ist eine Teil-Ganzes-Relation plausibel, d. h. es handelt sich um eine Ecke, die Teil eines Fotos ist (*genitivus totius*). In (12c) liegt kein thematischer Genitiv, sondern ein Gleichsetzungsgenitiv<sup>9</sup> vor, d. h. *Laster* referiert in bewertender Weise auf die gleiche Entität wie *Trunksucht*. Gleichsetzungsgenitive spielen für die metaphorische Uminterpretation eine wichtige Rolle.

<sup>9</sup> Wir fassen *genitivus definitivus* und *genitivus explicativus* unter dem Begriff Gleichsetzungsgenitiv zusammen.

Die thematischen Genitive in (12a, b) ähneln den relationalen Adjektiven, da sie wie diese eine Relation zwischen zwei verschiedenen Entitäten herstellen. Allerdings sind thematische Genitive in ihrer Interpretation wesentlich flexibler als relative Adjektive:

- (13) a. die päpstliche Zurechtweisung  
b. die Zurechtweisung des Papstes

Ein *genitivus subiectivus*, bei der der Papst als Agens – d. h. als Zurechtweisender – interpretiert wird, ist für (13a) und (13b) möglich, ein *genitivus obiectivus*, bei dem der Papst der Zurechtgewiesene ist, dagegen nur für (13b). Genitivattribute weisen also auf der wörtlichen Ebene vielfältigere Interpretationsmöglichkeiten auf als Adjektivattribute. Allerdings ist die Interpretation bei thematischen Genitivattributen nun auch nicht beliebig. Bestimmte Relationen treten hier prinzipiell nicht auf – z. B. kann das Genitivattribut nicht als Material (14a) oder als Zweck (14b, c) interpretiert werden:

- (14) a. #die Bank des Holzes  
b. #die Gans der Weihnacht  
c. #der Kuchen des Geburtstags

Wenn die einzelnen Komponenten einer konkreten Genitivkonstruktion nicht passend für die üblichen Interpretationsmuster sind, dann ist der Anlass für eine (metaphorische) Uminterpretation gegeben:

- (15) a. das Geweih des Baumes  
b. der Bauch des Gefäßes

Die Interpretationsmuster für einen thematischen Genitiv (*auctoris/subiectivus*, *obiectivus*, *possessivus*) sind hier anwendbar. Interessant ist nun, in welcher Weise uminterpretiert wird. Um für (15a, b) eine Lesart als *genitivus auctoris* oder *genitivus possessivus* zu erhalten, müsste das Genitivattribut metaphorisch gelesen werden, da Pflanzen (*Baum*) und Gegenstände (*Gefäß*) prinzipiell nicht als 'Schaffende' bzw. 'Besitzer' interpretiert werden können. Eine derartige Uminterpretation wäre sicherlich in bestimmten Kontexten möglich; wie in Abschn. 3 bereits erwähnt, werden Modifikatoren jedoch eher selten uminterpretiert. Behält man dementsprechend die wörtliche Lesart des Genitivattributs bei, so ist ein *genitivus totius* möglich, da Pflanzen und Gegenstände sehr gut in einzelne Teile untergliedert werden können. In Übereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz zur metaphorischen Uminterpretation des Kopfes wird dann *Geweih* im Sinne von 'verzweigender, oberer Bestandteil des Baumes' und *Bauch* als 'zentraler, etwas gewölbter Teil des Gefäßes' gedeutet. Interessanterweise bietet sich für (15a) zudem die Interpretation als Gleichsetzungsgenitiv an, d. h. *Baum* wird – in bestimmten Aspekten – als referenzidentisch mit *Geweih* gesetzt. Natürlich ist auch diese Lesart eine metaphorische.



Wenden wir uns jetzt den Komposita des Nominalbereichs und dabei insbesondere den N+N-Komposita zu. Diese sind semantisch stark unterspezifiziert, d. h. die semantische Beziehung zwischen dem Kopf als rechter Konstituente und dem Modifizierer als linker Konstituente ist strukturell – bis auf die Kopf-Modifizierer-Verteilung – nicht festgelegt (vgl. Heringer 1984). Ein N+N-Kompositum mit der Form  $[y^N x^N]_N$  bezeichnet ein  $x$ , das in einer un spezifizierten Relation  $R$  zu  $y$  steht. Die Relation  $R$  muss bei nicht lexikalisierten Komposita auf der Basis lexikalischen Wissens und kontextueller Information erschlossen werden (vgl. Fanselow 1981; Bücking 2009; Olsen 2012; Bell und Schäfer 2013), wie in der folgenden Konfixbildung:

- (16) Elektrolurch:
- a. 'Lurch, der elektrisierend wirkt'
  - b. 'Lurch, der durch elektrischen Strom angetrieben wird'
  - c. 'Lurch, der das Logo eines Energieunternehmens ist'
  - d. 'Lurch, der bei einem Kraftwerk lebt'
  - e. 'Lurch, der bei einem Strom (im Sinne von Fluss) lebt'
  - f. 'Lurch, der elektrische Schläge austeilen kann'
  - g. etc.<sup>10</sup>

Insbesondere sind die Bedeutungsrelationen, die für Genitive ausgeschlossen sind (s. 14), bei N+N-Komposita möglich: In (17a) bezeichnet das Erstglied ein Material, in (17b) einen Zweck. Interessant ist, dass für das Erstglied bei V+N-Komposita (17c) unter anderem die für Genitivkonstruktionen nicht mögliche Zwecklesart präferiert wird (vgl. Fleischer und Barz 2014, S. 162f.).

- (17) a. Holzkiste, Eisenkran  
 b. Weihnachtsgans  
 c. Badewanne, Schwimmbad, Rührlöffel

Die Frage ist: Kann es bei N+N-Komposita überhaupt wortinterne semantische Konflikte geben, die metaphorische Interpretationen auslösen, wenn doch die Interpretation so frei ist? Manche Forscher behaupten: Nein – eine metaphorische Interpretation von Komposita bedürfe immer eines bestimmten Kontexts (vgl. Skirl 2009). Wir gehen dagegen davon aus, dass es prominente Interpretationsmuster gibt, die auch ohne einen unterstützenden Kontext ausgelöst werden, wenn bestimmte Lexeme an einer bestimmten Position stehen (vgl. Brunner et al. 2021). So drängt sich für die Beispiele *Holzkiste* und *Eisenkran* (17a) kontextfrei sofort das Interpretationsmuster 'Zweitglied besteht aus Erstglied' auf. Natürlich könnte man *Holzkiste* im Prinzip auch interpretieren als 'Kiste für Holz' bzw. *Eisenkran* als

<sup>10</sup> ... nicht zu vergessen der Elektrolurch von der gleichnamigen Langspielplatte der Band „Guru Guru“, 1974: „Gestatten dass ich mich vorstelle: Ich bin der Elektrolurch. Ich wohne in der Lüs-terklemme neben dem Hauptschalter. Ich Sorge für euren Saft. Volt, Watt, Ampere, Ohm, ohne mich gäb's keinen Strom.“

'Kran, mit dem man Eisen hebt'. Ohne einen Kontext, der eine solche Lesart auslöst, ist jedoch die Materiallesart am salientesten.

Ein weiteres Interpretationsmuster für Komposita ergibt sich, wenn das Zweitglied einen Körperteil bezeichnet:

- (18) a. Ameisenbein  
b. Mäusekopf

Natürlich ist es in einem geeigneten Kontext möglich, *Ameisenbein* als 'Bein, das kribbelt, als würden Ameisen darauf herumlaufen' bzw. *Mäusekopf* als 'Kopf, auf dem Mäuse herumlaufen' zu interpretieren. Die naheliegendste Interpretation ist jedoch sicherlich, dass das Zweitglied hier einen Körperteil des Erstglieds benennt. Auch für Komposita existieren also – ungeachtet der prinzipiellen Flexibilität – bestimmte saliente Interpretationsmuster, die durch die semantischen Eigenschaften des Erst- oder Zweitglieds ausgelöst werden.<sup>11</sup>

## 5 Metaphorische Muster

Im vorigen Abschnitt wurde gezeigt, dass es spezifische syntagmatische Interpretationsmuster für nominale Strukturen gibt, die dadurch aktiviert werden, dass eines der beteiligten Lexeme einer bestimmten semantischen Gruppe zugehörig ist. Im Folgenden betrachten wir ein solches Interpretationsmuster, das sowohl bei Genitivkonstruktionen als auch bei Komposita sehr häufig ist. Als Kopf tritt ein Ausdruck auf, der als Teil eines Ganzen verstanden wird:

- (19) a. Ecke des Hauses – Hausecke  
b. Rahmen des Bildes – Bilderrahmen  
c. Deckel des Topfes – Topfdeckel  
d. Sattel des Fahrrads – Fahrradsattel
- (20) a. Hand des Kindes – Kinderhand  
b. Fuß des Mannes – Männerfuß  
c. Krallen des Vogels – Vogelkrallen  
d. Schnabel des Adlers – Adlerschnabel  
e. Schwanz der Eidechse – Eidechsen Schwanz  
f. Wurzel des Baumes – Baumwurzel  
g. Blüte der Tulpe – Tulpenblüte

In (19) bezeichnet der Kopf einen Gegenstand, der in einer Teil-Ganzes-Relation zum Nichtkopf steht, in (20) einen Körper- bzw. Pflanzenteil, wobei der Nichtkopf

<sup>11</sup> In Brunner et al. (2021) wird hier von *compound interpretation patterns* = CIP gesprochen. Verwandte Konzepte finden sich in vielen anderen Arbeiten zur Semantik von Komposita, z. B. Mätzner (1860), Lees (1960), Fanselow (1981), Ortner et al. (1991), Meyer (1993), Fandrych und Thurmair (1994), Gagné und Shoben (1997), Motsch (1999), Jackendoff (2009).

den zugehörigen Menschen, das zugehörige Tier bzw. die zugehörige Pflanze benennt.

Das syntagmatische Interpretationsmuster, das in (20) zugrundeliegt, wird nun besonders häufig für Metaphern verwendet:

- (21) a. Fuß des Tisches – Tischfuß  
 b. Krallen der Polizei – Polizeikralle ('Parkkralle')  
 c. Wurzel des Zahnes – Zahnwurzel

In (21) verletzen die Nichtköpfe die mereologischen Selektionsrestriktionen der Köpfe. Gelöst wird der Konflikt dadurch, dass der Kopf selbst metaphorisch umgedeutet wird. So benennt *Wurzel*\* in (21c) ein abstrakteres Konzept als das wörtlich verstandene Lexem *Wurzel* ('der Stabilisierung und Nahrungsaufnahme dienlicher, verästelter, im Boden befindlicher Teil einer Pflanze'): Dieses neue, abstrakte Konzept beinhaltet Eigenschaften wie 'Stabilität geben', 'den unteren Teil von etwas verankern' u. a., es ist jedoch nicht mehr auf Pflanzen beschränkt und abstrahiert von der Funktion der Nahrungsaufnahme. Bestimmte Körper- bzw. Pflanzenteile treten sehr häufig in derartigen metaphorischen Konstellationen auf, z. B. *Fuß*, *Bein*, *Nase*, *Wurzel*. Sowohl unter Genitivkonstruktionen wie auch unter Komposita gibt es hier eine Reihe von lexikalisierten Metaphern:

- (22) a. Fuß: Bergfuß, Tischfuß, Schrankfuß, Stativfuß; Fuß des Berges, Fuß des Sofas  
 b. Bein: Stuhlbein, Tischbein  
 c. Nase: Bergnase, Felsnase; Nase der Fensterbank  
 d. Wurzel: Zahnwurzel; Wurzel allen Übels, Wurzel des Wortes  
 e. Herz: Artischockenherz; Herz der Gemeinschaft

Andere Körperteilbezeichnungen sind hier vereinzelt zu finden (*Berggrücken*, *Flussknie*, *Schenkel eines Dreiecks*), wieder andere dagegen treten nicht metaphorisiert auf (*Hüfte*, *Leber*).

Semantische Klassen von Wörtern etablieren oft metaphorische Muster. Ein metaphorisches Muster ist eine Generalisierung über die metaphorische Interpretation der Wörter einer semantischen Klasse dahingehend, dass diese Wörter präferiert einen bestimmten Typ von Merkmal extrahieren. Körperteilbezeichnungen stellen eine solche semantische Klasse dar, und die präferierte metaphorische Interpretation solcher Wörter verortet den bezeichneten Referenten im Zielbereich der Metapher relativ zu dem Objekt, dessen Teil er ist, so wie das Körperteil relativ zum Körper verortet ist. Die Nase springt aus dem zugeordneten Körper bzw. Objekt hervor; der Fuß ist der unterste Teil des Körpers bzw. Objekts; das Bein ist ein unterer langgestreckter Teil eines Körpers bzw. Objekts; der Rücken ist der obere Abschluss der Hauptmasse des Körpers (bei Vierbeinern) bzw. Objekts. Zudem werden oft auch grundlegende damit verbundene physisch-statische Funktionen metaphorisch extrahiert. Der Fuß stützt den Körper des Menschen wie er das Gewicht der Kommode stützt; der Rücken eines Esels trägt eine Last Holz wie der Berggrücken eine Burg

trägt. Ein metaphorisches Muster ist ein paradigmatisches Konzept, da es eine Klasse von Wörtern betrifft. Dabei wird es nicht regelhaft auf alle Wörter der Klasse angewendet, formuliert aber eine saliente Interpretationspräferenz, die insbesondere bei schwacher kontextueller Unterstützung greift.

Bei der metaphorischen Interpretation von Komposita (und ähnlich auch bei attributiven Genitivkonstruktionen) wirken nun die syntagmatischen Interpretationsmuster für Komposita mit den paradigmatischen metaphorischen Mustern zusammen. Das Wort *Nachtschränkchenfuß* kann in entsprechendem Kontext den Fuß bezeichnen, den ich mir gebrochen habe, als ich wütend gegen das Nachtschränkchen getreten habe, oder den nachtschränkchengroßen Fuß des Leitbullens einer Elefantenherde. Die starke Dominanz des Teil-Ganzes-Musters bei Komposita, die aus Körperteilbezeichnungen als Kopf und Objektbezeichnungen als Modifikator bestehen, lässt aber zunächst eine 'Teil-von'-Relation als weitaus salienteste Interpretationsalternative erscheinen. Diese verlangt es aber – da ein Nachtschränkchen kein belebtes Wesen ist –, eine metaphorische Lesart von *Fuß* zu wählen, die wiederum durch das paradigmatische metaphorische Muster gestützt wird. Die Metaphorisierung ist bei einem (möglicherweise) neuen Kompositum wie *Nachtischchenfuß* auf der Grundlage syntagmatischer und paradigmatischer Interpretationsmuster sofort zu erkennen und erfordert keine besonders neuartige und kreative Interpretation. Die reihenbildenden Metaphern passen sich dann in einen Prozess kompositionaler Bedeutungskonstitution problemlos ein.

## 6 Metaphern im Gedicht „Umflug“

Die in Abschn. 4 untersuchten Nominalstrukturen sind im Gedicht „Umflug“ von Wolfdietrich Schnurre jeweils mehrfach enthalten, wobei wörtliche Lesarten ebenso auftreten wie metaphorische Lesarten. Betrachten wir zunächst die Adjektiv+Substantiv-Strukturen:

- (23)
- a. [ein] gekreuzigter Schatten (Z. 2)
  - b. [der] stählernen Schwingen (Z. 18)
  - c. [ein] schattiges Kreuz (Z. 24)
  - d. [vom] konvulsivischen Zucken (Z. 31)
  - e. geköpfter Antennen (Z. 32)
  - f. rußiger Schnee (Z. 38)

Eine kompositionale Lesart ohne Uminterpretation ist für (23d) und (23f) möglich: Die Eigenschaften, die durch Adjektiv bzw. Substantiv bezeichnet werden, sind hier miteinander kompatibel.<sup>12</sup> (23a) hat strukturell die Bedeutung 'Schatten, der gekreuzigt wurde'; in denotativer Bedeutung ist wohl eher 'kreuzförmiger Schatten' gemeint, wobei durch das verwendete *kreuzigen* anstelle von *kreuzen* ein religiöser

<sup>12</sup> Im Gesamtkontext des Gedichts sind hier auch metaphorische Lesarten plausibel, vgl. Abschn. 7.

Kontext aufgerufen wird (s. auch Abschn. 7). Chiastisch zu *gekreuzigter Schatten* ist *schattiges Kreuz* in (23a) konstruiert. Das Adjektiv *schattig* drückt in wörtlicher Bedeutung aus, dass der Referent seines Bezugsnomens sich im Schatten befindet (z. B. *schattiger Balkon*). Eine adäquate Interpretation für *schattiges Kreuz* erfordert aber eine referenzielle Bezugnahme auf das Flugzeug qua metaphorischer Uminterpretation von *Kreuz* und damit verbunden eine metonymische Uminterpretation von *schattig* als 'schattenerzeugend' statt 'im Schatten befindlich'. Eine metaphorische Uminterpretation muss für (23b) angenommen werden: das Substantiv *Schwingen*, welches sich auf schwingend-bewegliche Körperteile eines Vogels bezieht, kann nicht durch das Adjektiv *stählern* in seiner wörtlichen Bedeutung ('aus Stahl – und damit starrem Material – bestehend') näher charakterisiert werden. Hier besteht also ein semantischer Konflikt zwischen Adjektiv und Substantiv. Prinzipiell ist es möglich, entweder das Adjektiv *stählern* als Metapher für 'hart, unnachgiebig' aufzufassen oder aber das Substantiv *Schwingen* auf der Basis des metaphorischen Musters für Körperteilbezeichnungen umzuinterpretieren als 'Tragfläche'. Beide Arten metaphorischer Uminterpretation sind konventionalisiert. Die tatsächliche Uminterpretation hängt hier von der Gesamtinterpretation des Gedichts ab, d. h. von der Frage, ob der in Z. 5 und Z. 27 auftretende Vogel vor dem globalen Kontext des Gedichts wörtlich als 'Aves' oder als Metapher für ein Flugzeug verstanden wird. Ähnlich liegt der Fall bei (23e); auch hier liegt ein semantischer Konflikt zwischen dem Adjektiv (*geköpft*) und dem Substantiv (*Antennen*) vor. Da das Verb *köpfen* als Metapher ('den oberen Teil gewaltsam abtrennen') bereits lexikalisiert ist, liegt es hier nahe, *geköpft* in diesem Sinne umzuinterpretieren – eine Interpretation, die durch den Gesamtkontext des Gedichts gestützt wird (s. Abschn. 7).

Folgende Komposita mit substantivischem Kopf finden sich in „Umflug“:

- (24)
- a. Kinobillets (Z. 10)
  - b. Kirchtürme (Z. 19)
  - c. Sendegerippe (Z. 20)
  - d. Röhrenknochen (Z. 21)
  - e. Hochmut (Z. 22)
  - f. Weihrauch (Z. 33)
  - g. Qualmblut (Z. 35)

(24a, b, d, e, f) stellen lexikalisierte Komposita dar, die teilweise gängigen syntagmatischen Interpretationsmustern für Komposita entsprechen: So gibt in *Kinobillets* und *Weihrauch* das Erstglied den Verwendungszweck des Zweitglieds an, bei *Röhrenknochen* wird das Zweitglied mit dem Erstglied verglichen und im Fall von *Kirchtürme* besteht zwischen Erst- und Zweitglied eine Ganzes-Teil-Relation. Einer wörtlichen Interpretation dieser Komposita steht dabei nichts im Wege. Anders bei den Neubildungen in (24c, g). Bei *Sendegerippe* ist das Erstglied ein Verb; wie bereits gezeigt (Abschn. 4) sind V+N-Komposita grundsätzlich auf das Zweck-Gebrauchsobjekt-Interpretationsschema festgelegt (für [Y X]: x wird usuell verwendet, um y zu tun). Im Fall von *Sendegerippe* ist eine derartige Interpretation aber auf wörtlicher Ebene nicht möglich: Ein Gerippe ist kein Gebrauchsobjekt und kann

auch nicht zum Senden verwendet werden. Da also die lexikalischen Eigenschaften des Kopfes dem strukturell gegebenen syntagmatischen Interpretationsmuster nicht entsprechen, muss der Kopf uminterpretiert werden; plausibel erscheint hier eine metaphorische Umdeutung als (Sende-)Antennen, die in ihrem äußeren Erscheinungsbild an Gerippe erinnern. *Qualmblut* wird auf der Basis des für Komposita und Genitivkonstruktionen belegten Gleichsetzungsmusters interpretiert, bei dem Erst- und Zweitglied Beschreibungen des Referenten sind. *Blut* fügt sich hier in die Gesamtmetaphorik des Gedichts ein, das die Objekte der Szenerie (Flugzeuge, Schornsteine, Antennen, Kirchtürme) in Form von Körperteilmetaphern fasst. So wird der Ausstoß von Qualm aus den Innenrohren der Schornsteine versprachlicht als Pulsieren des Bluts aus den Venen (*schwarz pulst das Qualmblut aus den Venen der Schlote*).

Auch eine Reihe von Genitivkonstruktionen treten in „Umflug“ auf:

- (25)
- a. der Föhn seiner Flügel (Z. 6)
  - b. das Messer des Mädchens (Z. 15)
  - c. das Schwert der stählernen Schwingen (Z. 17f.)
  - d. die Röhrenknochen des Hochmuts (Z. 21f.)
  - e. [vom] konvulsivischen Zucken geköpfter Antennen (Z. 31f.)
  - f. [aus] den Stümpfen der Kirche (Z. 34)
  - g. [aus] den Venen der Schlote (Z. 36)
  - h. [in] die Hirne der Häuser (Z. 37)

Eine wörtliche Interpretation ist für (25a, b, e) möglich. *Der Föhn seiner Flügel* enthält einen *genitivus auctoris* – die Flügel erzeugen den Föhn –, *das Messer des Mädchens* einen *genitivus possessivus*, während beim *Zucken geköpfter Antennen* ein *genitivus subiectivus* vorliegt. Für (25c) ist eine Lesart als *genitivus explicativus* am plausibelsten, wobei das *Schwert* metaphorisch zu einem scharfen, gefährlichen Gegenstand uminterpretiert wird. Diese metaphorische Uminterpretation des Kopfes scheint ein für den *genitivus explicativus* ausgesprochen häufiges interpretatives Verfahren zu sein: Die als Genitivattribut auftretende Nominalphrase wird durch den metaphorischen Kopf erklärt und gedeutet. Die Fälle (25f, g, h) enthalten das in Abschn. 3 und 4 erwähnte syntagmatische Interpretationsmuster, bei dem ein Körperteil in der Kopfposition eine Teil-Ganzes-Relation aufruft.<sup>13</sup> Die Genitivattribute können nun aber die Selektionsbedingungen des Kopfes nicht erfüllen, da es sich hier um Gebäude(teile) handelt. Plausibel ist eine Uminterpretation des jeweiligen Kopfes auf Basis des in Abschn. 5 beschriebenen metaphorischen Musters für Körperteilbezeichnungen. *Die Stümpfe der Kirche* sind dann 'Reste einer Kirche', die *Venen der Schlote* sind 'Rohre innerhalb der Schlote', die *Hirne der Häuser* die 'oberen/inneren Teile der Häuser'; aus der wörtlichen Bedeutung der Lexeme wird ein Merkmal extrahiert, das mit dem Genitivattribut kompatibel ist. Das kreative Potential, das dem metaphorischen Muster (vgl. Abschn. 5) innewohnt, erlaubt es, dass hier als Kopf der Genitivkonstruktion Körperteilbezeichnungen auftreten,

<sup>13</sup> Im Falle von (22g) ist auch eine Interpretation als *genitivus explicativus* möglich.

die ansonsten eher selten metaphorisch verwendet werden und daher einen neologistischen Effekt hervorrufen.

(25d) passt zunächst in kein Interpretationsmuster. Bei einer metonymischen Uminterpretation von *Hochmut* – im Sinne von 'die Hochmütigen' – wäre eine Lesart als *genitivus auctoris* oder *possessivus* möglich. In diesem Falle müsste aber *Röhrenknochen* ein Artefakt sein. Eine Lösung dieses Konflikts bietet sich an, wenn der weitere Satzkontext berücksichtigt wird: *Röhrenknochen* kann insgesamt als metaphorische Apposition zu *Sendegerippe*, möglicherweise zugleich zu *Kirchtürme*, aufgefasst werden. Unter dieser Annahme löst sich der Konflikt: *Röhrenknochen* referiert dann in metaphorischer Weise auf ein Artefakt und kann sich in dieser Lesart mit einem *genitivus auctoris* oder *possessivus* verbinden: Die Sendemasten werden erstellt und genutzt zur Propagierung von Überlegenheitsideologien und Endsiegphantasien.

## 7 Weitere Interpretationsschichten

Über diese zunächst relativ einfachen mustergesteuerten Metaphern legen sich weitere Interpretationsschichten, die auf etabliertes sprachlich-lexikalisches Wissen gegründet sind:

### 1) Systematische Polysemie / Metonymische Muster:

Schlote, Kirchtürme und Sendemasten (als *Röhrenknochen*) können metonymisch für gesellschaftliche Institutionen verstanden werden: die (schwerindustrielle) Wirtschaft, die Kirche und die Politik als Propagandainstitution. Sie alle haben dem gewaltsamen Untergang des gesellschaftlichen Systems nichts mehr entgegenzusetzen.<sup>14</sup> Den sprachlichen Hintergrund für eine solche Interpretation bildet ein lexikalisch fest etabliertes metonymisches Muster zur Polysembildung. Wörter wie *Kirche*, *Schule*, *Fabrik*, *Parlament*, *Universität* entwickeln üblicherweise metonymisch verbundene Lesarten für das konkrete Gebäude (26a), die konkrete Institution (26b), die damit verbundene Personengruppe (26c) und manchmal auch die gesellschaftliche Institution (26d) (vgl. z. B. Bierwisch 1983).

- (26)
- a. Die Schule brennt.
  - b. Unser Gymnasium galt als beste Schule der Stadt.
  - c. Die ganze Schule traf sich zum Schulfest.
  - d. Soll man die Schule abschaffen?

Auch wenn die hier exemplarisch angeführten Wörter in dem Gedicht nicht vorkommen, ist die metonymische Interpretation von Bezeichnungen für Bauwerke eines bestimmten Typs als Bezeichnungen für die damit verknüpfte Institution als

<sup>14</sup> Über die *Zeitungen* (Z. 8) und die *Kinobillets* (Z. 10), die der *Vogel Untergang* durch den *Föhn seiner Flügel* emporhebt, werden auch die Presse und die Kultur metonymisch in das allgemeine Zerstörungsszenario eingebunden.

metonymisches Muster im kognitiven Lexikon fest verankert und drängt sich insofern auch als Deutung für die im Gedicht vorkommenden Bauwerksreferenzen auf.

## 2) Lesartenpriming:

Bei der Verarbeitung polysemer Wörter findet zwar eine durch den Kontext gestützte Disambiguierung statt, die nicht gemeinten Lesarten werden aber im Hintergrund kognitiv mitaktiviert. Entsprechende Priming-Effekte zwischen Lesarten eines Lexems lassen sich nachweisen.<sup>15</sup> Solche lexikalischen Assoziationen zwischen den Lesarten eines Wortes sind demnach für das Verständnis des Gedichts zu berücksichtigen, insbesondere wenn eine nicht gemeinte Lesart Bezüge zu bestimmten Kontexten im Gedicht aufweist. So wird *Stumpf* – ursprünglich die Bezeichnung des stehengebliebenen Rests eines Baumstamms – hier zur Referenz auf den Rest einer zerstörten Kirche oder eines zerstörten Kirchturms verwendet (Z. 34). Im Kontext gewalttätiger Kriegshandlungen und insbesondere im Rahmen der das Gedicht durchziehenden Körpermetaphorik, wird hier auch die Assoziation zu der Lesart 'Rest eines abgetrennten Körperteils' geweckt. Das zweite Beispiel betrifft *die Sendegerippe, die Röhrenknochen des Hochmuts* (Z. 20ff), die wir als metaphorischen Ausdruck für Sendemasten verstanden haben, die der Verbreitung siegverheißender Propaganda bis in die letzte Phase des Krieges dienten. *Röhre* dient in seiner Kernbedeutung zur Bezeichnung länglicher, hohler Gegenstände und hat seinem Ursprung in dem Wort *Rohr* wie in *Schilfrohr* (Duden 2014: 702f). In *Röhrenknochen* verweist *Röhre* auf den mit Mark gefüllten Hohlraum solcher Knochenarten. Mit *Röhren* werden aber auch elektrische Bauelemente bezeichnet, die früher etwa in Radios verbaut wurden. Das klassische Modell des Volksempfängers etwa enthielt drei solcher Röhren (s. Abb. 2).<sup>16</sup>



Abb. 2: „Volksempfänger VE 301 Wn von innen (Röhren mit Zahlen markiert)“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Vgl. etwa Carston (2021, S. 112) oder MacGregor et al. (2015), die zeigen, dass bei Lesarten polysemer Wörter sich die Lesarten gegenseitig koaktivieren. Für homonyme Wörter gilt das nicht.

<sup>16</sup> „Der Volksempfänger des Modells VE301W war mit drei Röhren bestückt: Triode REN904 als Audion mit Rückkopplung, Endröhre RES164 und dem Netzgleichrichter RGN354.“ (Seite „Volksempfänger“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 15. Februar 2021, 09:46 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Volksempfänger>; abgerufen: 9. April 2021, 09:50 UTC).

<sup>17</sup> "File:VE301innen.jpg." Wikimedia Commons, the free media repository. 26. Sep. 2020, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:VE301innen.jpg>.



Als wichtige technische Voraussetzung für die nationalsozialistische Propaganda ist die Assoziation mit der Elektronenröhre der Volksempfänger nicht nur durch den Mechanismus des Lesartenprimings, sondern auch durch den unmittelbaren Kontext (Sendeanlagen) gestützt.<sup>18</sup>

### 3) Konzeptuelle Metaphern:

Die sprachliche Figurativität des Gedichts baut sich in zwei Schichten auf. Zunächst werden Gebäude, Gebäudeteile und Emissionen über organische Körpermetaphern ausgedrückt: *Sendegerippe*, *Röhrenknochen* ('Sendemasten'), *Stümpfe der Kirche* ('Kirchenruine'), *Venen der Schlotte* ('Schornsteininnenrohre'), *Hirne der Häuser* ('Dächer'), *Qualmblut* ('Qualm, Rauch'), *geköpfte Antennen* ('Antennen mit abgetrenntem Empfangsteil'). Die Metaphern sind im Einzelnen kreativ, basieren aber grundsätzlich auf dem in Abschn. 5 beschriebenen metaphorischen Muster für Körperteilmetaphern. Aus ihnen etabliert sich eine konzeptuelle Metapher im Sinne Lakoff und Johnsons (1980), die sich fassen lässt als: EIN GEBÄUDE IST EIN LEBENDER KÖRPER. Auch die Darstellung der angreifenden Flugzeuge reflektiert eine konzeptuelle Metapher (EIN FLUGZEUG IST EIN VOGEL), die auf organischen Körpermetaphern basiert: *Vogel* ('Flugzeug'), *Schwingen*, *Flügel* ('Tragflächen').

Aus der Durchdringung des Gedichts mit organischen Körpermetaphern entsteht eine schon fast allegorische Darstellung des Angriffs von Raubvögeln auf wehrlose Lebewesen (Häuser, Fabriken, Kirchen, Sendemasten), die verstümmelt werden (Ruinen) indem man ihnen (wie einer Hydra?) die Köpfe abschlägt (Kirchtürme, Schornsteine, Empfangsteile von Antennen), und die anschließend verbluten (Freisetzung von Emissionen: Weihrauch, Qualm, Radiowellen als *konvulsivisches Zucken*). Der Raubvogel selbst trägt durch seine Kreuzform und die Funktion der Flügel als Schwert zudem durchaus auch Züge eines Racheengels.<sup>19</sup>

Auf dieser metaphorisch-allegorischen Interpretationsschicht setzt das oben beschriebene metonymische Muster GEBÄUDE > INSTITUTION an, das die Gebäude (Kirche, Fabrik, Sendemast) dann wiederum auf die damit verbundenen Institutionen abbildet (Religion, Wirtschaft, Politik / Propaganda), so dass der *Vogel Untergang* nicht nur die Zerstörung von Städten, sondern die Vernichtung der Gesellschaft in all ihren Institutionen herbeiführt.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Lambrecht (1980, S. 30) bringt die *Röhrenknochen* dagegen mit dem „Riesenwuchs“ gesellschaftlichen Handelns in Zusammenhang und „urzeitlichen Sauriern“, „die eben an ihrer Größe zuletzt zugrunde gegangen sind“. Das scheint uns weniger naheliegend: Röhrenknochen sind markgefüllte Knochen der äußeren Extremitäten; sie treten in verschiedenen Größen auf, als Oberschenkel, aber auch als Zehenknochen. Ein besonderer Bezug zu Sauriern ist nicht zu erkennen.

<sup>19</sup> In anderen Gedichten des Bandes „Kassiber“ treten Harpyen auf, die als geflügelte Chimären der griechischen Mythologie Zeus als Instrument seiner Rache dienten (vgl. auch Boyken und Immer 2020, S. 128).

<sup>20</sup> Bei der durchdringenden Körpermetaphorik evoziert die Darstellung der Stadt und ihrer Gesellschaft als lebender Körper auch die im nationalen und nationalsozialistischen Reden fest etablierte Metapher des Volkskörpers. Aus der heutigen Distanz zur Kriegs- und Nachkriegszeit lässt sich die allegorische Verkörperung der Stadt auch gut wie eine Ridikülisierung des omnipräsenten Redens vom Volkskörpers verstehen. Ob Schnurre das beabsichtigt hat, sei dahingestellt.

## 8 Fazit

Ziel dieses Aufsatzes war es auszuloten, bis zu welchem Grade das figurative Reden in lyrischen Texten auf der Basis sprachlich etablierter, d. h. konventionalisierter Verfahren und Repräsentationen erklärt werden kann. Dazu mussten wir eine Interpretation von Schnurres Gedicht vorlegen, die hoffentlich in ihren Grundzügen gelungen ist. Die sprachwissenschaftliche Erklärung unseres Verstehens figurativen Redens basierte dabei auf den folgenden Grundlagen:

- (i) *Strukturelle Interpretationsrestriktionen*: Binäre Nominalstrukturen (N-N-Kompositum, N mit PP, N mit Adjektivattribut, N mit attributiver Genitiv-NP) unterscheiden sich hinsichtlich der semantischen Relationen, die sie ausdrücken können.
- (ii) *Syntagmatische Interpretationsmuster*: Die Interpretation binärer Nominalstrukturen wird durch syntagmatische Interpretationsmuster gesteuert, die frequente und saliente semantische Relationen erfassen (z. B. *x* besteht aus *y*, *x* ist Zweck von *y* etc.).
- (iii) *Kopfpräferenz*: Binäre Nominalstrukturen zeigen im semantischen Konfliktfall eine Präferenz für die Uminterpretation der Kopfkonstituente.
- (iv) *Merkmalsextraktion*: Metaphernbildung basiert auf der Extraktion semantischer und enzyklopädischer Merkmale.
- (v) *Gebundene Metaphern*: Metaphorische Lesarten eines Wortes können lexemspezifisch an bestimmte binäre lokale Nominalstrukturen (Nominalkomposita, N mit Genitivattributen) gebunden sein.
- (vi) *Metaphorische Muster*: Paradigmatische metaphorische Muster bilden die Gemeinsamkeiten des metaphorischen Verhaltens von Wörtern einer semantischen Klasse ab (z. B. *Fuß*, *Bein*, *Nase*, *Rücken* etc.).

Die darüberhinausgehenden figurativen Interpretationen von Ausdrücken in dem Gedicht basieren auf metonymischen Mustern, die systematisch Polysemie erzeugen, auf Assoziationen zwischen mehreren Bedeutungen eines Wortes, die kontextgestützt durch die kognitive Aktivierung nicht-aktueller Lesarten des Wortes entstehen, und auf lexemübergreifenden konzeptuellen Metaphern, in denen metaphorische Ausdrücke verankert sind.

Mit dieser Studie wollten wir zeigen, dass die linguistische Theoriebildung Gedichte als empirischen Maßstab braucht, um eine angemessene Tragweite ihrer Erklärungen sicherzustellen. Wir sind darüber hinaus optimistisch, dass eine fundierte linguistische Betrachtung auch eine interpretative Hilfe bei der Analyse von Gedichten darstellt.

Ursprünglich wollten wir uns in diesem Aufsatz dem Gedicht „Denunziation“ (Schnurre 1956, S. 22) widmen, in der Hoffnung herauszufinden, was denn nun eigentlich die *Milchspinne der Frauen* ist und wo man mit der *Heuschreckenmünze der Männer* bezahlt. Leider wollte uns unser theoretischer Ansatz bisher keine Auskunft zu diesen Fragen geben. Während wir weiter darüber grübeln, können Sie sich – wenn Sie möchten – durch einige interessante Anmerkungen zu den beiden

Metaphern in der lesenswerten Einführung in die Nachkriegslyrik von Boyken und Immer (2020, S. 130ff.) inspirieren lassen.

## Literatur

- Asher, Nicholas (2011): *Lexical meaning in context. A web of words*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beardsley, Monroe (1958): *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*. New York: Harcourt Brace & World.
- Bell, Melanie J. & Martin Schäfer (2013): *Semantic transparency: Challenges for distributional semantics*. In: Herbelot, Aurelie, Roberto Zamparelli & Gemma Boleda (Hgg.): *Proceedings of the IWCS 2013 workshop 'Towards a formal distributional semantics'*. Potsdam: Association for Computational Linguistics, 1-10.
- Bierwisch, Manfred (1983): *Semantische und konzeptuelle Repräsentation lexikalischer Einheiten*. In: Motsch, Wolfgang und Rudolph Ruzicka (Hrsg.): *Untersuchungen zur Semantik*. Berlin: Akademie, 61-99.
- Black, Max (1954): *Metaphor*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, 273-294.
- Blencke-Dörr, Katharina (2007): *Schnurre, Wolfdietrich*. In: *Neue Deutsche Biographie* 23, 346-347. Online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118609831.html#ndbcontent>.
- Boyken, Thomas, & Nikolas Immer (2020): *Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965*. Tübingen: Narr, Francke, Attempto.
- Brunner, Annelen, Stefan Engelberg & Katrin Hein (2021): *The distribution of constituent words in nominal compounds and its impact on semantic interpretation: an empirical study*. *Zeitschrift für Wortbildung / Journal of Word Formation* 5, 1, 7-36. Online: [https://www.peterlang.com/fileasset/Journals/ZWJW/ZWJW2021-1e\\_book.pdf](https://www.peterlang.com/fileasset/Journals/ZWJW/ZWJW2021-1e_book.pdf).
- Bücking, Sebastian (2009): *German nominal compounds as underspecified names for kinds*. In: Olsen, Susan (Hg.): *New impulses in word-formation*. *Linguistische Berichte Sonderheft* 17, 253-281. Hamburg: Buske.
- Carston, Robyn (2021): *Polysemy: Pragmatics and sense conventions*. *Mind & Language* 36, 108-133.
- Duden (2014) = Duden. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 5., neu bearb. Auflage. Hg. von der Dudenredaktion. Red. Bearb.: Jörg Riecke. Berlin, Mannheim, Zürich: Dudenverlag.
- Engelberg, Stefan & Irene Rapp (2019): *Die Gräten einer Harfe. Metaphorische Transformationen und ihre morphosyntaktische Grundlage*. In: Winter-Froemel, Esme (Hg.), *Sprach-Spiel-Kunst. Ein Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis*. Berlin: De Gruyter, 31-44.
- Erné, Nino (1995): *Erinnerungen sind Glückssache*. In: Warg, Ilse-Rose (Hg.): *Es bleibt dabei, Schnurre zum Fünfundsiebzigsten. Erinnerungen und Studien*. Hamburg: Igel Verlag Literatur & Wissenschaft, 101-105.
- Fandrych, Christian, & Maria Thurmair (1994): *Ein Interpretationsmodell für Nominalkomposita: linguistische und didaktische Überlegungen*. *Deutsch als Fremdsprache* 31, 34-45.
- Fanselow, Gisbert (1981): *Zur Syntax und Semantik der Nominalkomposition*. Tübingen: Niemeyer.
- Fleischer, Wolfgang & Irmhild Barz: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. 4. Aufl., völlig neu bearb. / von Irmhild Barz unter Mitarb. von Marianne Schröder. Berlin et al.: de Gruyter 2014.
- Gagné, Christina L., & Edward J. Shoben (1997): *Influence of thematic relations on the comprehension of modifier-noun combinations*. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 23, 71-87.

- Glucksberg, Sam (2008): How metaphors create categories – quickly. In: Gibbs, Raymond (Hg.): The Cambridge handbook of metaphor and thought. Cambridge: Cambridge University Press, 67-83.
- Heringer, Hans-Jürgen (1984): Wortbildung: Sinn aus Chaos. Deutsche Sprache 2, 1-13.
- Jackendoff, Ray (2009): Compounding in the parallel architecture and conceptual semantics. In: Lieber, Rochelle & Pavol Stekauer (Hgg.): The Oxford handbook of compounding. Oxford: Oxford University Press, 105-128.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980): Metaphors We Live By. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Lambrecht, Rainer (1980): Wolfdietrich Schnurre „Kassiber“. Eine systematische Interpretation. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Lees, Robert B. (1960): The Grammar of English Nominalizations. The Hague: Mouton.
- MacGregor, Lucy J., Jennifer Bouwsema & Ekaterini Klepousniotou (2015): Sustained meaning activation for polysemous but not homonymous words: evidence from EEG. Neuropsychologia 68, 126-138.
- Maienborn, Claudia (2017): Konzeptuelle Semantik. In: Staffeldt, Sven & Jörg Hagemann (Hgg.): Semantiktheorien. Lexikalische Analysen im Vergleich. Tübingen: Stauffenburg, 151-188.
- Mätzner, Eduard (1860): Englische Grammatik. Erster Theil: Die Lehre vom Worte. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Meyer, Ralf (1993): Compound Comprehension in Isolation and in Context. Tübingen: Niemeyer.
- Motsch, Wolfgang (1999): Deutsche Wortbildung in Grundzügen. Berlin & New York: De Gruyter.
- Olsen, Susan (2012): Semantics of compounds. In: Maienborn, Claudia, Klaus von Heusinger & Paul Portner (Hgg.): Semantics. An international handbook of natural language meaning. Vol. 3. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2120-2149.
- Ortner, Lorelies, Elgin Müller-Bollhagen, Hanspeter Ortner, Hans Wellmann, Maria Pümpel-Mader & Hildegard Gärtner (1991): Deutsche Wortbildung. Typen und Tendenzen in der Gegenwartssprache. Vierter Hauptteil: Substantivkomposita (Komposita und kompositionsähnliche Strukturen 1). Berlin & New York: De Gruyter.
- Pafel, Jürgen & Ingo Reich (2016): Einführung in die Semantik. Stuttgart: Metzler.
- Rapp, Irene (2020): *Ein Kinderwagen schreit* – Uminterpretationen zwischen Semantik und Pragmatik. Linguistische Berichte 264, 383-415.
- Schnurre, Wolfdietrich (1956): Kassiber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schreiner, Wolf (2014): Heiligenschein: Pfarrer Baltasar Senner ermittelt 4 – Ein Krimi aus dem Bayerischen Wald. München: Goldmann.
- Skirl, Helge (2009): Emergenz als Phänomen der Semantik am Beispiel des Metaphernverstehens. Emergente konzeptuelle Merkmale an der Schnittstelle von Semantik und Pragmatik. Tübingen: Narr.
- Skirl, Helge & Monika Schwarz-Friesel (2013): Metapher. Heidelberg: Winter.



# Ein Warten auf eine deutschsprachige Rezeption. Aspekte des literarischen Idiolekts von J.H. Leopold aus linguistischer Perspektive<sup>1</sup>

Ralf Grüttemeier

Jan Hendrik Leopold (1865-1925) gilt im niederländischen Sprachraum als einer der bedeutendsten Dichter des 20. Jahrhunderts. Das zeigt sich nicht nur an der expliziten literarhistorischen Wertschätzung (vgl. van Vliet 2004, S. 227; Bel 2015, S. 209-216), sondern auch daran, dass Leopold gleich der zweite war, dem in der Anfang der 1980er Jahre von der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften (KNAW) initiierten Editionsreihe *Monumenta Literaria Neerlandica* eine historisch-kritische Ausgabe in insgesamt sieben Bänden (1983-1985) zuteil wurde. Bereits das positive Urteil der Zeitgenossen war kaum steigerungsfähig, und das obwohl der Lehrer für Griechisch und Latein an einem Rotterdamer Gymnasium Zeit seines Lebens außer Zeitschriftenveröffentlichungen von Gedichten lediglich einen Gedichtband *Verzen* [Verse] (1913, zweite Auflage 1920) und zwei bibliophile Ausgaben hatte erscheinen lassen. So sprach der Dichterkollege J.C. Bloem (dem übrigens die erste historisch-kritische Ausgabe in der oben genannten Monumenta-Reihe galt) 1925 davon, dass in den Niederlanden niemand Leopold ebenbürtig sei und im Ausland höchstens vereinzelt ein Dichter wie William Butler Yeats oder Stefan George. Der Dichter und Literaturkritiker der renommierten Zeitung *Nieuwe Rotterdamsche Courant* M. Nijhoff stieß ins gleiche Horn: Er hielt Leopold bereits zu Lebzeiten für eine Legende, für den größten niederländischen Dichter seit dem Klassiker des 17. Jahrhunderts, Joost van den Vondel, und befand, Leopold habe den Nobelpreis für Literatur verdient. Jetzt, wo die Schwedische Akademie mit der Verleihung an Yeats 1923 gezeigt habe, über guten Geschmack zu verfügen und der Name des Franzosen Paul Valéry bereits als einer der kommenden Preisträger zurecht im Rennen sei, könne eine fachkundige Jury gar nicht anders als zu dem Schluss kommen, dass noch vor Valéry niemand anderes als Leopold den Preis verdient habe (vgl. Dorleijn 1993, S. 631f. et passim). Daraus wurde dann jedoch nichts, denn Leopold starb überraschend kurz nach diesen Lobeshymnen, einen Monat nach seinem 60. Geburtstag.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Rezeption Leopolds im deutschen Sprachgebiet, dann kann man diese als praktisch nicht vorhanden charakterisieren. Bislang sind im Druck insgesamt sechs Gedichte auf Deutsch erschienen, allesamt zwischen 1951 und 1962: zwei in der Anthologie *Ein Strauß Narzissen. Neue Lyrik*

<sup>1</sup> Mit Dank an Dick van Halsema und die Herausgeber dieses Bandes für ihren Kommentar zu einer früheren Fassung des Texts.

aus *Holland und Flandern* (Greitemann 1951), drei in *Niederländische Gedichte aus neun Jahrhunderten* (Decroos 1960) und zudem das lange Gedicht „Oinou hena stalagmon (Einen einzigen Tropfen Wein)“ in der *Neuen Zürcher Zeitung*, übersetzt vom renommierten Züricher Germanisten Emil Staiger (1962).<sup>2</sup>

Solche Diskrepanzen zwischen nationaler und internationaler Wertschätzung zu erklären ist kein leichtes Unterfangen, nicht zuletzt weil dies wohl einer systematischen Betrachtung des historischen und institutionellen Kontextes der Rezeption in beiden literarischen Feldern bedarf, wie der Fall von Cees Nooteboom nahelegt (vgl. Grüttemeier und Leuker 2006, S. 236, 285-289 et passim). Im Folgenden soll der Fokus auf einen anderen Plausibilitätsfaktor gerichtet werden: die Texte der Übersetzungen selber. Inwiefern tragen die vorliegenden Übersetzungen zur marginalen Rezeption von Leopold im deutschen Sprachgebiet bei?

Im folgenden Abschnitt (1) werde ich zunächst die Spezifik des Leopoldschen Schreibens charakterisieren. Anschließend soll das für Leopold typische literarische Verfahren der Form „een akelig scherp afpijnen“, „een alpogen“, „een sterk vragen“ „een niet weten“ (ein schmerzhaft scharfes Ausmergeln / ein Allversuchen / ein starkes Fragen / ein Nichtwissen; allesamt aus der ersten Strophe des ersten Gedichts im Gedichtband *Verzen*; Leopold 1983, S. 5) mit Hilfe einschlägiger linguistischer Hilfsmittel präzisiert werden (2), um daraufhin die oben genannten deutschen Übersetzungen mit Blick auf diese grammatische Form zu betrachten (3). Am Ende (4) werde ich die Ergebnisse sowohl mit Bezug auf die Ausgangsfrage als auch mit Bezug auf das literaturwissenschaftlich-linguistische Vorgehen zusammenfassen.

## 1 Der literarische Idiolekt Leopolds

Im Rahmen seiner Dissertation zu Leopold – veröffentlicht als Teile II,3 und II,4 in der Monumenta-Reihe – hat der niederländische Literaturwissenschaftler Gillis Dorleijn einen Versuch unternommen, anhand einiger Gedichte aus dem Nachlass Regularitäten im Werk von Leopold zu bestimmen. Er zielt auf die Rekonstruktion dessen, was er den literarischen Idiolekt Leopolds nennt, worunter er das Zusammenspiel der drei Komponenten „Sprachsystem“, „pragmatisches System“ sowie „physischer, sozialer, regionaler und psychologischer Faktoren“ versteht (vgl. Dorleijn 1984, S. 5-17; hier und im Folgenden meine Übersetzung). Dorleijn gelangt zum Ergebnis, dass drei sprachliche Verfahrensweisen typisch für das Dichten Leopolds sind: „Die Tautologisierung, das Paradox und die Indirektheit oder Vagheit sind die Kern-Verfahren in Leopolds Poesie“ (Dorleijn 1984, S. 235). Der Fluchtpunkt dieser drei Regelmäßigkeiten ist dabei derselbe: „Die Kern-Verfahren dienen

<sup>2</sup> Vgl. Sötemann/van Vliet 1983:251. In der Übersetzungs-Databse des *Nederlands Letterenfonds* – die auch geplante Übersetzungen umfasst – finden sich mit Bezug auf Leopold lediglich die beiden genannten Anthologien. Vgl. <https://letterenfonds.secure.force.com/vertalingendatabase>, zuletzt besucht am 04.02.2021. Vereinzelt neuere Übersetzungen trifft man im Internet an (z.B. von Leopolds *magnum opus* „Cheops“, in *Signatures. Forum für autonome Poesie*, 17.02.2020) – das wäre jedoch ein eigener Artikel.

im Allgemeinen der Suggestion [„suggerering“], dem evozierenden Umspielen der ‚Essenz‘“ (Dorleijn 1984, S. 249f.). Damit rückt Dorleijn Leopold in die Nähe des Symbolismus, als dessen Kronzeuge er unter anderem Paul Valery zitiert, der 1891 prägnant formulierte „La suggestion avant tout“ (cit. Dorleijn 1984, S. 231). Solch literarisches Schreiben und die ihm zugrunde liegende Poetik nutzt indirekte, unbestimmte Sprachäußerungen dazu, etwas auszudrücken, was nicht direkt gesagt werden kann, so Dorleijn (1984, S. 220).

Für den hier zu entwickelnden Gedankengang sollte diese knappe Zusammenfassung ausreichen, eine allgemeine Vorstellung vom Idiolekt Leopolds zu entwickeln. Diese soll im Folgenden konkretisiert werden anhand einer für Leopold typischen grammatischen Wendung: die Kombination von unbestimmtem Artikel mit substantiviertem Infinitiv. Den Bezug dieser Formel zur auf Suggestion zielenden Indirektheit/Vagheit demonstriert Dorleijn unter anderem an der Wendung „een benaderen“ (ein Sichnähern) im Rahmen der Verse „zwaar / van een benaderen van een geheim gebaar“ (schwer / von einem Sichnähern einer geheimen Gebärde). Mit Bezug auf „een benaderen“ heißt es, es sei unklar, „welche Handlung hiermit genau bezeichnet wird“, mit der Folge: „das vage, abstrakte Sichnähern wird vermischt mit einem konkreteren Bedeutungsaspekt (‚geladen mit‘, ‚schwanger‘), was die Vagheit und Suggestion erhöht“ (Dorleijn 1984, S. 220). Außer mit der Indirektheit und Vagheit, die durch den unbestimmten Artikel und die Abstraktion von der konkreten Tätigkeit erzielt wird, verbindet Dorleijn die hier fokussierte Wendung an anderer Stelle auch mit dem von ihm diagnostizierten Kern-Verfahren der Paradoxie. Dort ist die Rede davon, dass Dorleijn die für Leopold typische Substantivierung des Infinitivs als „Kombination einer ‚statischen‘ Entität (ausgedrückt durch die Substantivform) und einer ‚dynamischen‘ Handlung oder eines ‚dynamischen‘ Geschehens (das Verb)“ begreift: „Das substantivierte Verb könnten man als ein ‚grammatisches Paradox‘ auffassen.“ (1984, S. 241; vgl. auch Dorleijn 1984, S. 244 zu „een meenen“ – ein Meinen; 1984, S. 248 zu „een groot aanschouwen“ – ein großes Anschauen/Erfassen, „een inzien“ – ein Einsehen, „een ontwaren“ – ein Wahrnehmen/Erspüren). Die oft bei Leopold vorkommende Wendung ist also eng mit den Kern-Verfahren des Leopoldischen Idiolekts verknüpft.

Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass Dorleijn sich in seinen Interpretationen weitestgehend auf Aussagen zum substantivierten Infinitiv beschränkt – die Rolle des unbestimmten Artikels wird nur am Rande thematisiert. Zudem finden sich in der Dissertation keine expliziten Spuren sprachwissenschaftlicher Expertise, obwohl die Analyse klar erkennbar von linguistischen Kategorien inspiriert ist. Ein kleiner Ausflug in die Sprachwissenschaft soll deswegen prüfen, inwiefern diese bei der weiteren Präzisierung des literarischen Idiolekts Leopolds behilflich sein kann.

## 2 Leopolds Idiolekt im Licht der Sprachwissenschaft

Ein Durchgang durch deutsche und niederländische Standardgrammatiken zeigt, dass aus sprachwissenschaftlicher Sicht die Kombination von unbestimmtem



Artikel und substantiviertem Infinitiv die Ausnahme ist – sie wird gar nicht erst erwähnt (vgl. Duden 1984; Helbig und Buscha 1986; Duden 2016; Eisenberg 2020a und 2020b; ANS 1985, ANS 1997). Wenn Beispiele für den substantivierten Infinitiv gegeben werden, dann werden diese fast ausschließlich mit dem bestimmten Artikel verknüpft. Im Folgenden werde ich zunächst auf die aus meiner Sicht relevanten Passagen zum substantivierten Infinitiv eingehen, anschließend auf den unbestimmten Artikel.

Substantivierte Infinitive wie „das Laufen“ werden in Grammatiken allgemein als Abstrakta (vgl. Duden 1984, S. 398; ANS 1985, S. 71; ANS 1997, S. 641) charakterisiert, wobei darunter „die möglichen, nicht aber fixierbaren Ähnlichkeiten der vom Verb bezeichneten Vorgänge“ verstanden werden (Eisenberg 2020a, S. 163). Wenn man sie so bestimmt, zielen substantivierte Infinitive auf ein Spannungsfeld, das einerseits Elemente der Offenheit jenseits von Beweis oder Widerlegung („möglichen, nicht aber fixierbaren“) beinhaltet, andererseits aber auch Weltwissen der allgemein-abstrakten Art („Ähnlichkeiten“) generiert bzw. voraussetzt. Der Grad der Offenheit bei Ähnlichkeitsbeziehungen ist dabei größer als bei sogenannten Kollektiva wie „Säugetier“ oder „Nadelbaum“. Entsprechend definiert Martina Werner in einer Arbeit zum substantivierten Infinitiv, unter Rückgriff auf Husserl:

Das Abstraktum unterscheidet sich vom Kollektivum darin, dass diese Ähnlichkeitsbeziehung nur vermutet, aber nicht bewiesen werden kann. Die Elemente, die zusammengefasst werden, besitzen auf irgendeine generelle Art eine Ähnlichkeitsbeziehung zueinander (Werner 2010, S. 165).

Die sprachwissenschaftliche Deutung von Abstrakta wie substantivierten Infinitiven bestätigt somit die primäre Funktion der Suggestion, die Dorleijn diesem und anderen Verfahren bei Leopold zugeschrieben hatte: Sie rücken sprachliche Ausdrucksformen in den Fokus, die sich diesseits von beweisbarem Wissen durch Elemente der Möglichkeit und des Vermutens auszeichnen. Zugleich machen die sprachwissenschaftlichen Zitate aber auch deutlich, dass solche Sprachformen sich durchaus auf das Etablieren von Ähnlichkeiten und damit auf Aussagen richten, die generalisierend über das hinausgehen, was über einzelne Konkreta gesagt werden kann. Sie zielen ja in erster Linie auf die Zusammenfassung von Elementen – und damit auf das Konstituieren von Kennnisszusammenhängen, wie spekulativ auch immer.

Die substantivierten Infinitive verlieren dabei jedoch das Konkretum, von dem sie sich abstrahierend lösen, nicht aus dem Auge. Dies hat prägnant Leopolds Zeitgenosse Edmund Husserl im 1900 erstmals erschienenen zweiten Band der *Logischen Untersuchungen* artikuliert, hier zitiert nach der 1913 überarbeiteten zweiten Auflage. Der Akt der Bildung von Abstrakta ist Husserl zufolge einer,

durch welchen ein abstrakter Inhalt ‚unterschieden‘, d. h. durch den er zwar nicht losgetrennt, aber doch zum eigenen Objekt eines auf ihn gerichteten anschaulichen Vorstellens wird. Er erscheint in und mit dem betreffenden Konkretum, von dem er abstrahiert ist, aber er ist speziell gemeint und dabei doch nicht bloß gemeint (wie in einem ‚indirekten‘, bloß symbolischen Vorstellen), sondern als das, als was er gemeint ist, auch anschaulich gegeben (Husserl 1993, S. 219; vgl. Werner 2010, S. 164).

Was Husserl hier umkreist, ist wiederum ein Dazwischen, situiert zwischen der Anschauung des raumzeitlich Konkreten einerseits und andererseits dem rein abstrakten symbolischen Vorstellen, wobei die Abstrakta die Verbindung zum ersteren nie ganz kappen. Nicht nur solch sprachliches Vortasten an der Grenze von Logik und Sagbarem unter Nutzung von fast paradoxalen Formulierungen („speziell gemeint und dabei doch nicht bloß gemeint“; vgl. Dorleijn 1984, S. 235f.) hätte dabei das Interesse des philosophisch orientierten Altphilologen Leopold gefunden – der promovierte Altphilologe Leopold war im Übrigen in Rotterdam ein leidenschaftlicher und regelmäßiger Leser des *Berliner Tageblatts*, in dem regelmäßig von und über Husserl zu lesen war. Für den Dichter Leopold ließe sich darüber hinaus behaupten, dass das Bewahren eines anschaulich Gegebenen, bei allen Bemühungen um Abstraktion, als seine poetologische Arbeitsgrundlage charakterisiert werden kann. Für Leopold ist der Ausgangspunkt seiner Dichtung ja in der Regel die konkrete Anschauung von etwas Einzelem – vom Regentropfen auf der Fensterscheibe bis zum Tod von Pharao Cheops (vgl. Grüttemeier und Leuker 2006, S. 206-208). Von dort ausgehend zielen seine Gedichte darauf, einen „transzendenten ‚Sinn‘“ zu produzieren (vgl. Dorleijn 1984, S. 250f.) oder oft auch darauf, das Scheitern eines solchen Versuchs auszustellen (vgl. van Halsema 1999).

Dieser Rest von Anschauung in den Abstrakta findet eine Entsprechung in dem, was man als Spezifik von substantivierten Verben wie „das Laufen“ in der sprachlichen Produktivitätskonkurrenz – mit Individuativa wie „der Lauf“ oder Kollektivabstrakta wie „die Lauferei“ – um die Bereitstellung von Tätigkeitsabstrakta sehen kann. Die Erklärung dafür, dass substantivierte Verben „als Gewinner des Rennens“ einlaufen, sieht Martina Werner in einer Funktionsverschiebung der substantivierten Verben (vgl. Werner 2010, S. 175). Prinzipiell ziele das Neutrum bei Abstrakta auf Unteilbarkeit im Sinne von Nicht-Zählbarkeit („das Laufen“) und sei damit ursprünglich ein sogenanntes Kontinuativum, womit es in die Nähe rückt von Stoffsubstantiven wie etwa „der Stahl“ (Werner 2010, S. 160). In Verbindung mit der seit dem Mittelhochdeutschen stetig zunehmenden Produktivität von substantivierten Infinitiven als Tätigkeitsabstrakta finden sich jedoch Hinweise darauf, dass der primär kontinuierliche substantivierte Infinitiv in iterative – also auf häufige Wiederholung abzielende – Semantik umkippen könne, wie z.B. in „dô wart ein michel dringen“ (dann entstand ein großes Drängen/eine gewaltige Drängelei) oder „hie huop sich ein strîten“ (nun erhob sich ein Kämpfen). Dies belege, so Werner (2010, S. 173),

dass die Infinitive in zeitinstabile Situationstypen eingegliedert werden, was hinsichtlich der kontinuierlichen Grundsemantik des substantivierten Infinitivs streng genommen ein Verstoß gegen eine grammatische Präsupposition darstellt.

Genau in diesem Verstoß liegt der grammatische Preis, den der substantivierte Infinitiv für seine Produktivität zahlen muss: Nur wenn er anstelle der kontinuierlichen Semantik auch sekundäre Iterativität zulasse und damit „einerseits potentielle Argumentstellen inhärieren kann und andererseits reduziert werden kann“, könne er als „echtes‘ Abstraktum im Deutschen“ fungieren (Werner 2010, S. 167). Was dann auch in zunehmendem Maße seit dem Mittelhochdeutschen geschah.

Übertragen auf Leopold, erlauben diese linguistischen Überlegungen eine Präzisierung des bislang Vorliegenden. Es kann festgehalten werden, dass ein sprachwissenschaftlicher Blick auf den substantivierten Infinitiv eine Reihe von Spannungsverhältnissen zu Tage fördert, die bislang so noch nicht mit Bezug auf den Idiolekt Leopolds thematisiert worden sind, die sich jedoch plausibel und differenzierend in diesen einfügen lassen. Insbesondere geht es dann um die Spannung zwischen Unbestimmtheit und Gewusstem, zwischen Abstraktheit und Anschaulichkeit sowie zwischen Unteilbarkeit und Wiederholbarkeit. Diese Dimensionen des substantivierten Infinitivs reihen sich ein in die Zentralperspektive des bislang vorliegenden Bilds des Idiolekts von Leopold und seinen Fluchtpunkt, mittels Poesie eine höhere Ordnung zu evozieren.

Wie verhält sich dieses Zwischenergebnis aber nun zur Kombination des substantivierten Infinitivs mit dem unbestimmten Artikel? Wie bereits die Bezeichnungen „unbestimmter“ (Duden 1984, S. 213-223; Helbig und Buscha 1986, S. 374-376), „indefinit“ (Duden 2016, S. 331-334), „nicht-definit“ (Eisenberg 2020, S. 165-171) Artikel bzw. „onbepaald lidwoord“ oder „lidwoord van onbepaaldheid“ (ANS 1985, S. 135f.; ANS 1997, S. 187-194; unbestimmter Artikel oder Artikel der Unbestimmtheit) anzeigen, wird der unbestimmte in der Regel *ex negativo* zum bestimmten Artikel erklärt: Während der bestimmte Artikel in „Der Baum wurde gefällt“ nur geäußert werden kann, „wenn der Sprecher unterstellt, dass der Hörer weiß, worauf er sich mit ‚der Baum‘ beziehen soll“, gilt diese Determiniertheit für die nicht-definite Kennzeichnung eben nicht (vgl. Eisenberg 2020, S. 169f.; ANS 1997, S. 802). Es gibt also eine relativ große Offenheit in der Determiniertheit bei „ein“:

Der unbestimmte Artikel signalisiert vor allem die Indeterminiertheit der bezeichneten Objekte der Realität: diese Objekte werden unbestimmt gelassen und nicht näher identifiziert (Helbig und Buscha 2001, S. 336).

Neben diesem nicht-spezifischen Gebrauch kann der unbestimmte Artikel in manchen Sätzen auch eine spezifische Lesart ermöglichen, z.B. in „Karl hat ein Feuerzeug gefunden“ oder „Ich suche ein Feuerzeug“, wobei dann aber nur der Sprecher um die Spezifik wissen kann („Ich suche ein bestimmtes Feuerzeug, das Paula mir zu meinem letzten Geburtstag geschenkt hat“). Hierfür gilt dann: „Die Unterscheidung spezifisch – nicht-spezifisch muss satzsemantisch rekonstruiert werden. Sie hängt nicht an der Form des Nominals allein“ (Eisenberg 2020a, S. 171).

Daneben wird aber auch eine zweite Funktionsweise des unbestimmten Artikels festgehalten, wiederum gegenläufig zum Signalisieren dessen, was nicht bekannt ist: Der unbestimmte Artikel wird auch für Generalisierungen verwendet. So geht es in Sätzen wie „Eine Fichte ist ein Nadelbaum“ um den Bezug auf „Gattungen“: Er gilt für alle Exemplare der Gattung Fichte (vgl. Eisenberg 2020, S. 170), da damit wie beim bestimmten Artikel „die jeweilige Gattung als bekannt vorausgesetzt“ wird (Duden 1984, S. 215; dort als Beispiel: „Ein Baum ist eine Pflanze“). Überträgt man diesen Befund nun auf die Leopoldischen Wendungen wie in „ein Sichnäher“, dann lässt sich auch hier sagen, dass der unbestimmte Artikel primär die Leopoldische Indirektheit, Vagheit und Suggestion unterstützt. Er verstärkt zugleich aber die

Spannung, die charakteristisch für den substantivierten Infinitiv war: die zwischen Unbestimmtheit/Offenheit einerseits und andererseits von Dichter und Leser geteiltes Wissen mit Bezug auf das, was jede einzelne Ausprägung einer konkreten Handlung mit allen anderen Handlungen desselben Typs verbindet.

Es kommt durch den unbestimmten Artikel jedoch noch ein weiterer Aspekt hinzu. Während in der deutschen Sprachwissenschaft die generalisierende Funktion des unbestimmten Artikels in der Regel als „generische“ bzw. mit Bezug auf die „Gattung“ (Duden 1984, S. 215; Duden 2016, S. 296; Eisenberg 2020a, S. 170) charakterisiert wird, zeigt sich im Niederländischen an den Abweichungen zwischen den ersten beiden Auflagen der ANS an dieser Stelle nicht nur eine Diskrepanz zur deutschen Terminologie, sondern auch ein Ringen um die passende Begrifflichkeit bzw. ein sprachwissenschaftlicher Disput. So spricht die erste Auflage der ANS (1985, S. 135) von einer „repräsentativ-kategorialen“ Funktion, während bei der zweiten Auflage 1997 nur noch von einer „kategorialen“ Funktion beim unbestimmten Artikel die Rede ist, dann aber im komplementär distribuierten Unterschied zur „generischen“ Funktion beim bestimmten Artikel (ANS 1997, S. 189). Hintergrund dieses Ringens ist das interessante Phänomen, dass zwischen der Verwendung des bestimmten oder unbestimmten Artikels bei Generalisierungen in vielen Fällen keine Bedeutungsunterschiede wahrnehmbar sind. Das gilt zum Beispiel für die hier oben zitierten Beispiele: Sowohl bei „Die/Eine Fichte ist ein Nadelbaum“ als auch bei „Ein/Der Baum ist eine Pflanze“ sind der bestimmte und der unbestimmte Artikel austauschbar. Diese Austauschbarkeit gilt aber nicht für alle Generalisierungen.

Abweichungen zeigen sich z.B. in Sätzen wie „De mens is als bijna 100.000 jaar oud“ (Der Mensch ist schon beinahe 100.000 Jahre alt; ANS 1985, S. 117; vgl. ANS 1997, S. 810f.) oder „Das Fahrrad wurde um 1850 erfunden“ (Eisenberg 2020, S. 170). In beiden Fällen wären diese Sätze mit dem unbestimmten Artikel („Ein Mensch...“/„Ein Fahrrad...“) ungrammatisch bzw. würden etwas anderes, eben nicht-Generisches bedeuten. Dies wird damit erklärt, dass die Austauschbarkeit von unbestimmtem und bestimmtem Artikel in generalisierenden Sätzen wie den zitierten nur dann grammatisch ist, wenn das, was für die Gattung als Ganze gilt, auch für jedes Exemplar gilt, das zu der Art gehört (vgl. ANS 1985, S. 117; ANS 1997, S. 810; Eisenberg 2020, S. 170f.). Kein einzelner Mensch wird schließlich 100.000 Jahre alt und die wenigsten Fahrräder wurden um 1850 erfunden.

Wenn der Duden jedoch die zitierten sprachlichen Fälle damit zu erklären versucht, dass bei Generalisierung mit dem unbestimmten Artikel „man ein typisches Exemplar der betreffenden Gattung vor Augen (exemplarische Generalisierung)“ habe (Duden 2016, S. 296), dann scheint mir dies zumindest missverständlich. Der entscheidende Punkt ist ja nicht die Frage, ob die ersten Fahrräder um 1850 typisch bzw. exemplarisch seien. Ebenso ist eine Harfenfichte eine Fichte, auch wenn sie kaum typisch für die Gattung Fichte ist („Eine Harfenfichte ist ein Nadelbaum“). Was mir den Ausschluss von Generalisierungen des Typs „Ein Mensch ist schon beinahe 100.000 Jahre alt“ hingegen besser zu erklären scheint, ist ein anderer Teil des Erklärungsversuchs des Dudens: das „vor Augen haben“. Anscheinend bringt der unbestimmte Artikel bei Generalisierungen einen Grad der Anschauung des

einzelnen Exemplars der Gattung in einer hinreichenden Konkretheit – sozusagen mit einer minimalen historisch-räumlichen Gebundenheit – mit sich mit, der zum grammatischen Ausschluss von Sätzen führt, in denen der Hörer so darauf gestoßen wird, dass eben nicht für jedes einzelne Exemplar gilt, was für die Gattung als Ganzes behauptet wird. So betrachtet, zeigt sich hier so etwas wie der Ansatz einer lexikalischen Bedeutung des unbestimmten Artikels bei Generalisierungen, im Unterschied zum bestimmten.<sup>3</sup> Damit lässt sich beim unbestimmten Artikel ein ähnliches Phänomen entdecken wie hier oben beim substantivierten Infinitiv: Auch der unbestimmte Artikel changiert offensichtlich zwischen Generalisierung und Anschauung, zwischen Gattung bzw. Kategorie und einzelner Exemplar.

Gerade bei Formulierungen wie „een benaderen“ (ein Sichnäheren) wird dieses Changieren noch einmal dadurch verstärkt, dass der unbestimmte Artikel „nur bei Substantiven im Singular stehen [kann], die das semantische Merkmal ‚zählbar‘ haben“ (Duden 2016, S. 331; vgl. ANS 1985, S. 113; ANS 1997, S. 189). Das ist bei Tätigkeitsabstrakta im Neutrum wie „Sichnäheren“ aber nicht, wie wir oben gesehen haben, die primäre grammatische Semantik: Das Neutrum „liefert nicht-zählbare Massennomina (wie etwa dt. ‚Das Schreien‘)“ (Werner 2010, S. 159f.). Dass die hier untersuchte Leopoldsche Wendung als abweichender literarischer Sprachgebrauch ins Auge fällt, liegt also anscheinend auch daran, dass sie von zwei Seiten die Grenzen des grammatisch Möglichen auslotet: das oben skizzierte produktive Umkippen von substantivierten Infinitiven in iterative Semantik auf der einen und auf der anderen Seite die Konfrontation zwischen dem Zählbarkeits-Merkmal des unbestimmten Artikels und der nicht-Zählbarkeit der direkt auf den unbestimmten Artikel folgenden Tätigkeitsabstrakta im Neutrum.

Damit kann der kurze Ausflug in die Sprachwissenschaft abgeschlossen werden. Es ergaben sich aus den Anleihen bei der Linguistik verschiedene Anregungen, den literarischen Idiolekt Leopolds genauer zu bestimmen. Es konnte gezeigt werden, dass die für den Kern von Leopolds Schreiben charakteristische Suggestion – hier untersucht anhand der in seinen Gedichten häufig vorkommenden Form <unbestimmter Artikel + substantiviertes Verb> – in der Tat Indirektheit, Vagheit und Unbestimmtheit produziert, aber sowohl die Bildung der Tätigkeitsabstrakta als auch die generalisierende Funktion des unbestimmten Artikels diesen Effekt kombiniert mit dem gleichzeitigen Evozieren von Wissen über die Welt. *Beides* trägt bei zum „evozierenden Umspielen der ‚Essenz‘“ (Dorleijn 1984, S. 249f.). Zugleich konnte gezeigt werden, dass sprachliche Formulierungen der Art „een benaderen“ (ein Sichnäheren) eine weitere Dimension beinhalten, die sich nahtlos und verstärkend in die Regularitäten des Leopoldschen Schreibens einordnen lässt. Dies betrifft das aus linguistischen Hinweisen rekonstruierte Spannungsverhältnis in der Formel <unbestimmter Artikel + substantiviertes Verb> zwischen zum einen

<sup>3</sup> Ich erlaube mir, es als Bestätigung der hier vertretenen Annahme zu sehen, dass Peter Eisenberg die Tür vom Artikel zur lexikalischen Bedeutung einen winzigen Spalt auflässt. Zu Artikeln allgemein sagt er: „Zudem haben sie keine im engeren Sinne lexikalische Bedeutung.“ (Eisenberg 2020a, S. 165), und analog an anderer Stelle, dass Artikel – anders als Pronomenwörter – „so gut wie keine lexikalische Bedeutung haben“ (Eisenberg 2020b, S. 183). Worin genau dieser Rest („so gut wie keine“, „im engeren Sinne“) besteht, wird dort jedoch nicht erläutert.

Generalisierung/Abstrahierung und zum anderen konkreter Anschauung, zwischen kontinuierlicher Unteilbarkeit und spatiotemporaler Wiederholbarkeit von unterscheidbaren Einzelhandlungen. Die genannten Effekte der jeweiligen Komponenten in der hier untersuchten Sprachform überlagern und verstärken sich gegenseitig, womit die für Leopold typische Wendung exemplarisch im Dienste einer Poetik steht, die mithilfe poetischer Sprache Unsagbares zum Ausdruck zu bringen versucht.

### 3 Deutschsprachige Übersetzungen von Leopolds Idiolekt

Im Folgenden soll zunächst ausführlicher auf die substantivierten Infinitive im Debüt von Leopold im Deutschen eingegangen werden – das ja in gewisser Weise den Ton für den Rest der Rezeption gesetzt hat –, um anschließend die übrigen Übersetzungen zu betrachten.

Die erste Übersetzung Leopolds ins Deutsche findet sich in der kleinen Anthologie *Neue Lyrik aus Holland und Flandern* von Nico Greitemann aus dem Jahr 1951, worin insgesamt 25 nach 1830 geborene Dichter präsentiert wurden. Im zwanzigseitigen Vorwort Greitemanns lernen die deutschsprachigen Leser Leopold kennen als einen der „zwei bedeutendsten holländischen Lyriker der Neuzeit“ (Greitemann 1951, S. XIV) – neben P.C. Boutens. Obwohl „beide über eine unvergleichliche Wortgewalt verfügen [...] betrachten sie das alles nur als Mittel zur Andeutung der tiefsten Gedanken“. Diese Gedanken sind Greitemann zufolge gekennzeichnet „durch eine tiefe Wehmut, deren höchste Weisheit darin besteht, das Leiden zu vergessen“ (Greitemann 1951, S. XV). Das erste von zwei Gedichten Leopolds in der Anthologie ist dann das folgende (Greitemann 1951, S. 16):

*O, wenn ich sterben, sterben muss*

O, wenn ich sterben, sterben muß,  
komm dann und flüstere, flüstere mir zu,  
Und öffnend die Augen dir zum Gruß,  
werde ich nicht verwundert sein.

Ich werde nicht verwundert sein:  
in dieser Liebe wird der Tod  
allein ein Schlafen, Schlafen in Ruh,  
ein Warten auf dich, ein Warten sein.

Es handelt sich hier um ein titellos Gedicht Leopolds, das erstmals im Jahr 1895 in der Zeitschrift *De Nieuwe Gids* unter dem Titel „Verzen“ in einer Reihe mit sechs anderen veröffentlicht wurde (Leopold 1983, S. 27):

„O, als ik dood zal, dood zal zijn  
kom dan en fluister, fluister iets liefs,  
mijn bleeke oogen zal ik opslaan  
en ik zal niet verwonderd zijn.

En ik zal niet verwonderd zijn;  
 in deze liefde zal de dood  
 alleen een slapen, slapen gerust  
 een wachten op u, een wachten zijn.“

Im Gedicht Leopolds finden sich die hier im Fokus stehenden Formen in den Versen sieben und acht insgesamt drei Mal: „een slapen“ und dann zweimal „een wachten“, jeweils analog übersetzt mit „ein Schlafen“ und „ein Warten“.

Die semantische Bedeutung dieser Konstruktionen ergibt sich dabei aus den vorangehenden Sätzen. Im Deutschen spricht ein Ich darüber, wie es sich das eigene Sterben vorstellt oder wünscht. Der Zeitpunkt der vorgestellten Handlung (kommen, flüstern des Anderen; öffnen der Augen des Ich) liegt dabei augenscheinlich vor dem Eintritt des Todes, worauf nicht nur die Zeitform (wenn ich sterben muss) sondern auch das Öffnen der Augen „zum Gruß“ deutet. Die letzten drei Verse des Gedichts präsentieren dann die Quintessenz der Vorstellung: Das Ich sieht seinen anstehenden Tod als „ein Schlafen“ bzw. „ein Warten“ bis zum Wiedersehen mit dem Anderen. Das Gedicht spendet somit vor allem individuellen Trost für zwei, die sich in ihrer Liebe auch über die Grenze des Todes hinweg verbunden wissen wollen. Entsprechend werden die substantivierten Infinitive zu Metaphern nicht nur für den Tod, sondern auch für die Zeit zwischen den beiden Toden der Liebenden. Weil das Ich sich des Wiedersehens jenseits des Todes gewiss ist, wird sein Tod nur („allein“) ein „Schlafen in Ruh“, wird bloß „ein Warten auf dich“ sein. Ein Ich spricht sich selber angesichts seines bevorstehenden Todes Trost zu, so könnte man das Gedicht paraphrasieren. Es handelt sich dabei, so gelesen, um einen individuellen Trost, der sowohl in einer tröstlichen Vorstellung des konkreten Vorgangs des eigenen Sterbens besteht („komm dann und flüstre, flüstre mir zu“) als auch in der Deutung der Liebe zwischen beiden als eine Liebe, die stärker als der Tod ist („in dieser Liebe wird der Tod / allein ein Schlafen [.../...] ein Warten sein.“) Ein solch konventioneller semantischer Kern findet sich jedoch im Niederländischen gerade nicht.

Was das Ich sich im Niederländischen im Zusammenhang mit seinem bevorstehenden Tod vorstellt, findet im Gedicht Leopolds semantisch statt, *nachdem* das Ich gestorben ist („dood zal zijn“ – wenn ich tot sein werde). Damit liegen sowohl das gewünschte Flüstern von etwas Liebem („fluister iets liefs“) als auch das Aufschlagen der „bleichen“ Augen („mijn bleeke oogen zal ik opslaan“) als Folge des Zugeflüsterten zeitlich nach dem Sterben. Nur so ist auch die im Niederländischen zweimal identisch wiederholte Versicherung zu verstehen, dass das Ich nicht verwundert sein wird beim Aufschlagen der Augen („en ik zal niet verwonderd zijn“). Wenn das Ich sich das Kommen des Anderen und sein Flüstern *vor* seinem Sterben wünschte, und dies dann auch einträte, gäbe es ja kaum Anlass zur Verwunderung.

Das niederländischsprachige Gedicht verbindet so durch konkrete Handlungen zwei durch den Tod voneinander getrennte Personen miteinander, wobei naturgemäß nur die Handlungen auf der eine Seite konkret im Sinne von empirisch feststellbar sein können. Nicht so im Gedicht, das eine Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits evoziert. Das Gedicht stellt ein Wissen von Zusammenhängen aus, die sich zugleich als nicht-kennbar präsentieren, da sie jenseits des Todes und damit

jenseits der Grenze von dem liegen, was Menschen beweisen können. In diesem Wissen um den Zusammenhang von Flüstern von etwas Liebem im Diesseits und Augen-Aufschlagen jenseits des Todes liegt, wie gesagt, die Erklärung für das nicht-verwundert-Sein des Ichs – wobei offen bleibt, ob das Ich dann etwas sieht, und wenn ja, was. Zugleich ist genau dieses Wissen jenseits des Beweis- und Sagbaren – betont durch die zweimal identisch artikuliert nicht-Verwunderung im letzten Vers der ersten und im ersten Vers der zweiten Strophe – die Grundlage für die vorhergesagten Zusammenhänge zwischen dem Tod und „einem Schlafen“, zwischen dem Tod und „einem Warten auf sie“, „einem Warten“.

Was für ein Schlafen und was für ein Warten das genau ist, bleibt offen. Dass diese Vagheit aber zugleich als zwischen Ich und Du geteiltes, als generalisierbares Wissen präsentiert wird, macht es zu einem exemplarischen Beispiel für das, was den Kern des literarischen Idiolekt von Leopold bildet: die Suggestion mit ihrem „evozierenden Umspielen der ‚Essenz‘“ (Dorleijn 1984, S. 249f.). Diese wird im hier vorliegenden Fall hervorgerufen und verstärkt durch die hier oben rekonstruierten, mehrdimensionalen semantischen Spannungen von „een slapen“ und „een wachten“. Die Suggestion eines Wissens um die Verbundenheit von Leben und Tod wird in der deutschen Übersetzung der substantivierten Infinitive jedoch verschont, indem „ein Schlafen“ und „ein Warten“ auf die individuelle Bedeutung (Trost) und das Erfüllen eines Wunsches (Zuflüstern) reduziert werden. Der literarische Idiolekt Leopolds wird somit im Deutschen grundlegend verfehlt.<sup>4</sup>

Die fehlende Einsicht in die spezifische Rolle von Formulierungen des Typs „een slapen“ und „een wachten“ zeigt sich auch in Greitemanns Übersetzung des titellosen Gedichts mit dem ersten Vers „En toen zij van mij opstond en de haren“. Es ist 1911 im *Nieuwe Gids* erstmals, gemeinsam mit vier anderen Gedichten Leopolds, unter der Überschrift „Oostersch“ (Östlich) erschienen. Alle Gedichte entstanden in einer Phase der intensiven Beschäftigung Leopolds mit der Lyrik von Khayyam, Saadi, Hafis, Amir Chusrau und anderen Dichtern aus dem persisch-indischen Raum. Greitemann übersetzte dieses Gedicht 1951 unter dem Titel „Und als sie sich von mir erhebend“.<sup>5</sup> Im Gedicht findet sich in der Mitte des letzten von vier

<sup>4</sup> Dass daneben auch viele andere Aspekte des Gedichts verfehlt werden, ist nicht Gegenstand des vorliegenden Artikels. Zudem gibt es keine Lyrik-Übersetzung, die alle Äquivalenzphänomene des Originals überträgt. Aber eine Reihe von Übersetzungsentscheidungen entfernt sich, soweit ich sehen kann, ohne erkennbaren Grund vom Niederländischen: z.B. das Wegfallen der Anführungszeichen, die die acht Verse im Niederländischen als direkte Rede des Ich kennzeichnen; das Ersetzen des Kommas nach Vers zwei durch einen Punkt, wodurch die Satz-Strophenkongruenz im Niederländischen durchbrochen wird; die Ersetzung des Semikolons in Vers fünf durch einen Doppelpunkt.

<sup>5</sup> Bei Greitemann finden sich keine Kontext-Informationen – nichts verweist den deutschen Leser also auf eine ‚östliche‘ Motivtradition. Auch hier soll keine Übersetzungskritik vorgelegt werden, aber zumindest der Hinweis erfolgen, dass Greitemann wiederum ein viel konventionelleres, lyrisch-feierlicheres Register anschlägt als im Niederländischen: „sich von mir erhebend“ versus „opstond“ (aufstand); „durch die Wimpern sah, / demütig-sanft ihr Blick“ versus „door de wimpers heen / tuurde, door de zachtzinnige“ (durch die Wimpern hin / spähte, durch die sanftmütigen); „stumm / neigt‘ sie in Scham ihr Antlitz, das erglühte“ versus „zij boog / zich af in schaamte om het angstig wilde“ (sie bog sich weg in Scham wegen des ängstlich Wilden“) etc.



Quartetten die Wendung „Dan look zij op, gedrenkt in een rijk zwijgen / van trots en dankbaarzijn;“, was Greitemann übersetzt mit: „Sie blickte auf, getaucht in reiches Schweigen, / voll Stolz und Dankbarkeit.“ Zunächst ist mit Bezug auf den hier verfolgten Aspekt festzuhalten, dass die spezifisch Leopoldsche Wendung „in een rijk zwijgen“ normalisiert wird: „in reiches Schweigen“. Damit bleibt Greitemanns Übersetzung zwar nahe an Leopolds adjektivischer Metaphorisierung des Schweigens als „reich“. Greitemann neutralisiert jedoch durch das Weglassen des „ein“ die oben herausgearbeitete Komplexität der Substantivierungen bei Leopold mit ihren Spannungsverhältnissen zwischen Unbestimmtheit und Wissen, zwischen Abstrahierung und konkreter Anschauung, zwischen Unteilbarkeit und Wiederholbarkeit. Greitemanns Reduktion des Idiolekts von Leopold wird an dieser Stelle noch dadurch verstärkt, dass er Leopolds Bestimmung von „een rijk zwijgen“, nämlich als eines „van trots en dankbaarzijn“, ebenfalls normalisiert, indem er letzteres übersetzt mit „Dankbarkeit“ – obwohl im Niederländischen nicht das dem deutschen „Dankbarkeit“ entsprechende „dankbaarheid“ steht, sondern die ungewöhnliche Substantivierung „dankbaarzijn“ (Dankbarsein).

Die 1960 erschienene Übersetzung desselben Gedichts von Jérôme Decroos, der als flämischer Aktivist nach dem Ersten Weltkrieg eine Anstellung als Lektor für Französisch an der Münsteraner Universität erhalten hatte (vgl. Van Uffelen 1993, S. 220), verfährt an den hier interessierenden Stellen weitgehend analog zu Greitemann: „Sie blühte auf – getränkt in reichem Schweigen – / Vor stolzer Dankbarkeit.“ (Decroos 1960, S. 144). Auch hier fällt der unbestimmte Artikel beim substantivierten Infinitiv in der Übersetzung weg und wird der zweite substantivierte Infinitiv mit „Dankbarkeit“ übersetzt. Hinzu kommt, dass Decroos die Wendung „getränkt in reichem Schweigen“ zwischen zwei Gedankenstrichen isoliert, wie auch Greitemann ein zweites Komma nach „Schweigen“ gesetzt hatte. Damit nehmen sie der Wendung „een rijk zwijgen“ die von Leopold vorgesehene nähere Bestimmung „van trots en dankbaarzijn“ (von Stolz und Dankbarsein). Diese bezieht Decroos dann stattdessen auf das „dan look zij op“ (dann öffnete sie sich), wobei er zugleich das Leopoldsche Nebeneinander von Stolz und Dankbarsein in seiner Übersetzung hierarchisiert: „Vor stolzer Dankbarkeit“. Vom spezifischen literarischen Idiolekt Leopolds bleibt an dieser Stelle wenig übrig.

Das gilt in dieser Schärfe nicht für Emil Staigers Übersetzung des 97 Verse zählenden langen Gedichts „Oinou hena stalagmon (Einen einzigen Tropfen Wein)“ (Staiger 1962).<sup>6</sup> Das Gedicht war erstmals auf Niederländisch Mitte 1910 in einem Privatdruck von vielleicht 10-15 Exemplaren erschienen (vgl. Sötemann und van Vliet 1983, S. 54-57) und gleich anschließend in der Zeitschrift *De Nieuwe Gids*, für die Leopold es auch ursprünglich geschrieben hatte. Es trägt als Motto ein bei Plutarch überliefertes Zitat des Stoikers Chrysipp, dass nichts einen Tropfen Wein davon abhalten könne, sich mit dem gesamten Ozean zu vermischen – ein Gedanke, der dann von Leopold in der ersten von vier Strophen des Gedichts, von einem

<sup>6</sup> Die Gedichte „Wiegelend hoofd, zoet vrouwenhoofd“ und „Laatste wil van Alexander“, beide übersetzt von Decroos (1960, S. 143 und 144f.), weisen keine Formen des Typs <unbestimmter Artikel + substantiviertes Verb> auf, weder im Niederländischen noch im Deutschen.

Weinopfer ausgehend, poetisch ausgearbeitet wird. Staiger war durch den Amsterdamer Germanisten Herman Meyer auf Leopold aufmerksam geworden und hatte anschließend eine wörtliche Vorübersetzung von dessen Frau Renske Meyer zur Veröffentlichung in der *NZZ* überarbeitet, wie er in der Einleitung ausführt (vgl. Staiger 1962). Die Übersetzung wird als „wortgetreu“ gelobt und sei „von großer Sprachdichte“, wobei sie zugleich die „Gedankengänge Leopolds für einen deutschsprachigen Leser“ erschließe (Giskes und Plachta 2004, S. 173, 174f.). Die Gedankengänge des Gedichts sind in der Tat komplex – für Dick van Halsema handelt es bei diesem Gedicht um nicht weniger als „eine kurze Geschichte des menschlichen Denkens“ in Poesie (van Halsema 1999, S. 159), die einen Bogen von der Stoa über Sappho und Newton bis hin zu jüngeren Philosophen wie Spinoza, Dilthey und Leibniz spanne (vgl. van Halsema 1999, S. 146-165).

Im Gedicht finden sich zwei Leopoldsche Formen der Art <unbestimmter Artikel + substantiviertes Verb>, beide in der dritten Strophe. Zunächst zur Übersetzung Staigers, der die dritte Strophe folgendermaßen beginnen lässt:

Und nun, was in mir ist, diese Gedanken,  
dies stille Sichverbinden, wechselnd zwischen  
bei unbesorgtem Streifen zufallsreichem  
Begegnen und dem Drang nach einem andern,  
Ersehnten [...].

Worum es dem Gedicht hier im Kern geht, ist die Ausweitung der Gesetzmäßigkeiten der Vermischung von Wein und Wasser aus der ersten Strophe auf das Denken – auf die Psyche, sozusagen. Das, „was in mir ist, diese Gedanken“ vermischt sich auf eine ähnliche Weise mit dem Denken und „Seelenleben“ anderer wie das Weinopfer aus der ersten Strophe mit den Wassern aller Ozeane und dem Wasserdampf der Atmosphäre. Dabei bewegt „dies stille Sichverbinden“ sich zwischen („tusschen“) zwei Polen: einerseits „bei unbesorgtem Streifen zufallsreichem / Begegnen“ und andererseits „dem Drang nach einem andern, / Ersehnten“, zwischen unbeabsichtigtem Treffen und Suchen, zwischen Zufall und planvollem Finden des anderen „in ebendem Verschmelzen“.

Bei Leopold (1983, S. 128) liest sich der Anfang der dritten Strophe des Gedichts wie folgt:

En nu, wat in mij is, deze gedachten,  
dit stille zich verbinden, wisselend  
tusschen bij onbekommerd dwalen gaan  
een toevalrijk ontmoeten en den drang  
naar een verlangde andere [...].

Der erste oben genannte Pol wird dabei im Niederländischen mit regelmäßigen Jamben beschrieben und enthält die hier im Fokus stehende Sprachform: „bij onbekommerd dwalen gaan / een toevalrijk ontmoeten“. Die eine Option für Verbindungen mit dem Denken anderer kommt also zustande durch „ein zufallsreiches Begegnen“, das sich „bei unbekümmertem Herumstreifen“ (ergänze: in Büchern oder in menschlicher Gesellschaft) ergeben kann. Bei Staiger wird der unbestimmte Artikel in „zufallsreichem Begegnen“ (s.o.) gestrichen: „wechselnd zwischen / bei unbe-

sorgtem Streifen zufallsreichem / Begegnen und [...]“. Damit wird die Begegnung für den deutschsprachigen Leser primär zu einer „zufallsreichen“. Was damit wegfällt, ist die nicht beweisbare, generalisierende, abstrakte, auf Regularitäten und Gesetzmäßigkeiten zielende Dimension von „een toevalrijk ontmoeten“, in der aber zugleich immer auch die Anschauung eines individuellen Treffens mitschwingt.

Was damit gemeint sein könnte, lässt sich am besten an einer Leopold betreffenden Anekdote illustrieren, die Dick van Halsema im Rahmen seines Artikels „„Als nadert een ontmoeten““ („„Wenn sich ein Begegnen nähert““) über Leopold und die Dichterin Ida Gerhardt erzählt. Gerhardt war drei Jahre Leopolds Schülerin, wobei ihr Kontakt sich für ein knappes Jahr auf viele gemeinsame Spaziergänge ausdehnte, nachdem Leopold zufällig 1922 entdeckt hatte, dass Gerhardt am gleichen Tag Geburtstag hatte wie er selber, am 11. Mai – Gerhardt war auf den Tag genau 40 Jahre jünger als er. Bei einem solchen Spaziergang trug Leopold der damals wohl 17-jährigen seine soeben erst vollendete Übersetzung eines Gedichts des persischen Dichters Saadi vor. Beim achten und letzten Vers passierte es dann: Gerhardt, die diese Übersetzung zum ersten Mal hört, spricht zusammen mit Leopold Wort für Wort den letzten Vers mit: Beide wissen nicht, wie ihnen geschieht (vgl. van Halsema 2002, S. 207-211).

Das scheint mir etwas zu sein, was man sich „bij onbekommerd dwalen gaan / een toevalrijk ontmoeten“ vorstellen kann: ein Begegnen mit der kongenialen Anderen im Hier und Jetzt und zugleich mit einem gleichgestimmten Dichter über die Jahrhunderte hinweg; zudem ein Beleg von poetischen Gesetzmäßigkeiten, die keine anderen Worte und Silben an dieser Stelle erlauben – wenn man so will, ein Beleg für die im 19. Jh. so wichtige hermeneutische *divinatio*: in einer intuitiven Interpretation gefühlt den Dichter vollständig begreifen, eine Art absoluter Einfühlungsmodus (vgl. van Halsema 2002, S. 208). All dies gehört wahrscheinlich in den Bedeutungskontext von „een toevalrijk ontmoeten“ – all dies verblasst jedoch in der Übersetzung von „zufallsreichem Begegnen“. Auf jeden Fall aber kann man aber festhalten, dass Staiger von seinen niederländischen Gewährsleuten nicht auf die zentrale Rolle der Formel <unbestimmter Artikel + substantiviertes Verb> bei Leopold hingewiesen wurde. Vor diesem Hintergrund ist Staigers anschließende Übersetzung der Offenbarung einer Seele auch da, „wo eben erst geboren, / ein frühestes Begreifen („een eerst beseffen“) liegt inmitten / des Unbewussten“ vermutlich auch eher auf sein Streben nach wortgetreuer Übersetzung zurückzuführen, weniger auf Einsicht in den Kern des literarischen Idiolekts von Leopold und die Rolle, die die Kombination von unbestimmtem Artikel und substantiviertem Infinitiv in Leopolds poetischem Werkzeugkasten spielen.

#### 4 Schluss

Die hier betrachteten Übersetzungen von Gedichten des niederländischen Dichters J.H. Leopold ins Deutsche zeigen nicht nur die bekannten Probleme jeder Lyrikübersetzung. Insbesondere deuten sie in mehr (Greitemann; Decroos) oder weniger (Staiger) großem Maße hin auf ein strukturelles Verfehlen des literarischen Idiolekt

Leopolds, exemplarisch illustriert anhand der für seine Lyrik typischen Kombination von unbestimmtem Artikel mit substantiviertem Infinitiv. Bei diesen Betrachtungen hat sich der Import sprachwissenschaftlicher Expertise in literaturwissenschaftliche Diskussionszusammenhänge als fruchtbar erwiesen: Was die Sprachwissenschaft zum unbestimmten Artikel und zu substantivierten Infinitiven zu sagen hat, erlaubt eine Präzisierung und Erweiterung dessen, was bislang als Kern des literarischen Idiolekts Leopolds gesehen wurde, sowohl im Hinblick auf seine Kern-Verfahren der Paradoxie und der Indirektheit/Vagheit, als auch in Bezug auf deren Ziel, die Suggestion bzw. das Evozieren von dem, was vom Dichter als essentiell für den Menschen und seine Welt gesehen wird. Es geht Leopold mit Formulierungen wie „ein Warten“ offensichtlich in der Regel um das spannungsgeladene Evozieren von Unbestimmtem und irgendwie Gewusstem, von Unteilbarkeit und spatio-temporaler Wiederholbarkeit, von generalisierender Abstraktion und individueller Anschaulichkeit – alles im Dienste der Suggestion.

Dass Leopold in Deutschland kaum rezipiert wurde, kann somit wohl auch mit den bislang vorliegenden Übersetzungen erklärt werden, die sehr weit weg von dem sind, was in den Niederlanden als Kern seines Dichtens gesehen wird. Jedenfalls hat sich Staigers Hoffnung, dass seine in Gemeinschaftsarbeit zustande gekommene Übersetzung „den Ruhm Jan Hendrik Leopolds auch außerhalb Hollands begründe und einen Kenner der Sprache bewege, die Übertragung einiger anderer geeigneter Stücke ins Auge zu fassen“ (Staiger 1962), auch 60 Jahre später noch nicht erfüllt. Es bleibt ein Warten.

## Literaturverzeichnis

- ANS: *Algemene Nederlandse Spraakkunst*. Hg. G. Geerts e.a. Groningen/Leuven: Wolters-Noordhoff/Wolters, 1985.
- ANS: *Algemene Nederlandse Spraakkunst*. Hg. W. Haeseryn e.a. Zweite Auflage. Groningen/Deurne: Nijhoff/Wolters Plantyn, 1997.
- Bel, Jacqueline: *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam: Bert Bakker, 2015.
- Decroos, Jérôme (Hg.): *Niederländische Gedichte aus neun Jahrhunderten*. Übersetzt und herausgegeben von Jérôme Decroos. Freiburg etc.: Herder, 1960.
- Dorleijn, G.J.: J.H. Leopold. *Gedichten uit de nalatenschap. Deel 2. Genetisch-interpretatief commentaar*. Amsterdam etc: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1984. [Monumenta Literaria Neerlandica II,4]
- Dorleijn, G.J.: „11 mei 1925: J.H. Leopold wordt zestig. Leopolds invloed op de moderne poëzie“. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Hg.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Nijhoff, 1993, 630-635.
- Duden: *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Hg. Günter Drosdowski e.a. Vierte Auflage. Mannheim etc: Dudenverlag, 1984.
- Duden: *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Hg. Angelika Wöllstein e.a. Neunte Auflage. Berlin: Dudenverlag, 2016.
- Eisenberg, Peter: *Grundriss der deutschen Grammatik. Der Satz*. Unter Mitarbeit von Rolf Schöneich. Fünfte Auflage. Berlin: Metzler, 2020a.
- Eisenberg, Peter: *Grundriss der deutschen Grammatik. Das Wort*. Unter Mitarbeit von Nanna Fuhrhop. Fünfte Auflage. Berlin: Metzler, 2020b.

- Giskes, Joël & Bodo Plachta: „De Leopold-vertaling van Emil Staiger“. In: Ad Zuiderent e.a. (Hg.): *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen: Historische uitgeverij, 2004, 166-176.
- Greitemann, Nico (Hg.): *Ein Strauß Narzissen. Neue Lyrik aus Holland und Flandern*. Eingeleitet und übertragen von Nico Greitemann. Wien etc.: Margarete Friedrich Rohrer Verlag, 1951.
- Grüttemeier, Ralf & Maria-Theresia Leuker (Hg.): *Niederländische Literaturgeschichte*. Stuttgart etc.: Metzler, 2006.
- Halsema, J.D.F. van: *Dit eene brein. Opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold*. Groningen: Historische uitgeverij, 1999.
- Halsema, J.D.F. van: „‘Als nadert een ontmoeten‘. J.H. Leopold bij Ida Gerhardt“. In: *Nederlandse Letterkunde* 7 (2002), nr. 3, 207-223.
- Helbig, Gerhard & Joachim Buscha: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin/München: Langenscheidt, 2005.
- Leopold, J.H.: *Gedichten I. De tijdens het leven van de dichter gepubliceerde poëzie. Historisch-kritische uitgave. Deel 1. Teksten*. Hg. A.L. Sötemann & H.T.M. van Vliet. Amsterdam etc.: Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1983. [Monumenta Literaria Neerlandica II,1]
- Sötemann, A.L. & H.T.M. van Vliet (Hg.): J.H. Leopold. *Gedichten I. De tijdens het leven van de dichter gepubliceerde poëzie. Deel 2. Apparaat en commentaar*. Amsterdam etc.: Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1983. [Monumenta Literaria Neerlandica II,2]
- Staiger, Emil: „Jan Hinrik Leopold. Oinou Ena Stalagmon. (Einen einzigen Tropfen Wein)“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 01.04.1962.
- Uffelen, Herbert Van: *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*. Münster/Hamburg: LIT, 1993.
- Vliet, H.T.M.: „‘Verborgen half en half verstaan‘ – ‘Verborgen half und half verstanden‘. Literarische Erinnerungsspuren in der Lyrik Jan Hendrik Leopolds“. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literatur als Erinnerung. Wilfried Woesler zum 65. Geburtstag*. Tübingen: De Gruyter, 2004, 227-243.
- Werner, Martina: „Substantivierter Infinitiv statt Derivation. Ein ‚echter‘ Genuswechsel und ein Wechsel der Kodierungstechnik innerhalb der deutschen Verbalabstraktbildung“. In: Dagmar Bittner / Livio Gaeta (Hg.): *Kodierungstechniken im Wandel. Das Zusammenspiel von Analytik und Synthese im Gegenwartssdeutschen*. Berlin / New York: De Gruyter, 2010, 159-178.

# Sprachsensible Literaturanalyse – Brentano, die Spinnerin und ihr Nachtlid

Renate Musan & Stefan Schneider

## 1 Literaturanalyse im Deutschunterricht<sup>1</sup>

### 1.1 Ziele und Vorgehensweise

Unbestritten ist, dass Sprachreflexion wie auch Literaturunterricht im Fach Deutsch eine zentrale Rolle spielen, idealerweise nicht losgelöst voneinander, sondern – wie es in den Bildungsstandards für das Fach gefordert wird – verbunden in einem integrativen Deutschunterricht. Unbestritten ist zudem, dass im Unterricht immer wieder neue Wege erschlossen werden müssen, um die verschiedenen Schülergenerationen zu begeistern. Aus beiden Ansprüchen ist dieser Aufsatz erwachsen: In einer Bestandsaufnahme in Abschn. 2 zeigen wir erstens, dass die im schulischen Deutschunterricht weitgehend praktizierten Analyseansätze dem integrativen Anspruch nicht gerecht werden, und zweitens, dass sie von Schülerinnen und Schülern (im Folgenden: S\*S) mit eher mäßigem Erfolg und wenig Begeisterung übernommen werden. Die Ursachen dafür sehen wir erstens darin, dass im Deutschunterricht nur selten eine sinnvolle Zusammenführung von Sprachreflexion und Literaturunterricht geleistet wird, zweitens aber auch darin, dass erfahrungsgemäß die allermeisten S\*S das Schreiben von Aufsätzen jeglicher Art – und insbesondere das Schreiben von Interpretationen – als zäh, langweilig und -wierig sowie überflüssig empfinden.

Wir vertreten also die Ansicht, dass der Deutschunterricht sowohl in Bezug auf die Analyse lyrischer Texte als auch in der Präsentation dieser Analysen Verbesserungspotential hat. Abschn. 3 geht darauf ein, warum integrative Ansätze sich (noch) nicht durchgesetzt haben, und will aufzeigen, dass eine sprachliche Analyse die Literaturinterpretation bereichern kann. Abschn. 4 will exemplarisch zeigen, dass und wie S\*S hochmotiviert, ohne lähmende Frustration und mit ausgezeichneten Ergebnissen Literatur analysieren können. Dabei beziehen wir uns auf das Gedicht „Der Spinnerin Nachtlid“ von Clemens Brentano, das häufig im Deutschunterricht behandelt wird. Abschn. 5 schließt mit einem Fazit.

<sup>1</sup> Für hilfreiche Kommentare zu einer früheren Version des Aufsatzes danken wir Kai Bremer, Wolfgang Klein und Klaus Wöhler.

## 1.2 Brentanos Der Spinnerin Nachtlid – Charakteristika eines Klassikers

Das Gedicht, auf das wir uns beziehen, wird oft und gern im Deutschunterricht behandelt:

*Clemens Brentano: Der Spinnerin Nachtlid<sup>2</sup>*

*I/1 Es sang vor langen Jahren  
I/2 Wohl auch die Nachtigall,  
I/3 Das war wohl süßer Schall,  
I/4 Da wir zusammen waren.*

*II/1 Ich sing' und kann nicht weinen,  
II/2 Und spinne so allein  
II/3 Den Faden klar und rein  
II/4 So lang der Mond wird scheinen.*

*III/1 Als wir zusammen waren  
III/2 Da sang die Nachtigall  
III/3 Nun mahnet mich ihr Schall  
III/4 Dass du von mir gefahren.*

*IV/1 So oft der Mond mag scheinen,  
IV/2 Denk' ich wohl dein allein.  
IV/3 Mein Herz ist klar und rein,  
IV/4 Gott wolle uns vereinen.*

*V/1 Seit du von mir gefahren,  
V/2 Singt stets die Nachtigall,  
V/3 Ich denk' bei ihrem Schall,  
V/4 Wie wir zusammen waren.*

*VI/1 Gott wolle uns vereinen  
VI/2 Hier spinn' ich so allein,  
VI/3 Der Mond scheint klar und rein,  
VI/4 Ich sing' und möchte weinen.*

Über den wesentlichen Inhalt des Gedichts herrscht weitgehend Einigkeit: Eine Frau arbeitet in einer Mondnacht am Spinnrad und trauert dabei um eine vor langer Zeit vergangene Liebe. Offen bleibt dabei, warum die Liebesbeziehung vorbei ist. Möglich ist, dass der Mann die Beziehung beendet hat. Aber auch weitere Szenarien sind mit dem Text kompatibel; beispielsweise könnte der Mann eine Reise unternommen haben, von der er aus unklaren Gründen nicht wiedergekehrt ist, er könnte auch gestorben sein.

Die wohl auffälligsten Eigenschaften von Brentanos Gedicht „Der Spinnerin Nachtlid“ sind erstens die Tatsache, dass sich seine sechs Strophen inhaltlich in zwei Gruppen ordnen lassen, zweitens seine dichte Rekurrenz und drittens sein striktes formales Schema.

<sup>2</sup> Zitiert aus Brentano (1978, S. 131). Die s-Schreibungen wurden an die aktuelle Amtliche Regelung der deutschen Rechtschreibung angeglichen.

Die Ordnung der Strophen in zwei Gruppen lässt sich inhaltlich grob so beschreiben, dass sich die Strophen I, III und V – also die ‚ungeraden Strophen‘ – auf den ersten Blick wesentlich in Gestalt der Erinnerung an eine Liebesbeziehung auf die Vergangenheit des lyrischen Ichs beziehen, während die ‚geraden Strophen‘ II, IV und VI sich wesentlich auf seine Gegenwart beziehen, die sich durch trauernde Erinnerung an die Vergangenheit auszeichnet. Diese inhaltliche Aufteilung spiegelt sich auch in den beiden anderen genannten zentralen Eigenschaften wider.

Die Rekurrenz entsteht dadurch, dass das Gedicht aus vergleichsweise wenigen Lexemen zusammengesetzt ist, die auf den ersten Blick sehr wenige, scheinbar gleichförmige Textbausteine bilden. Das Gedicht besteht aus 116 Wörtern. Reduziert man diese um die klassischen Funktionswörter (wie funktionale Adverbien, Artikel, Hilfsverben, Junktionen, Kopulaverben, Modalverben, Partikeln, Präpositionen, Pronomen), verbleiben interessanterweise nur 30 verschiedene Lexeme von Inhaltswörtern. Sieben dieser Lexeme treten jeweils zweimal auf (*denken, fahren, Gott, lang, spinnen, vereinen, weinen*), neun Lexeme dreimal (*allein, klar, Mond, Nachtigall, rein, Schall, scheinen, wohl, zusammen*) und ein Lexem fünfmal (*singen*).

Dabei ist das Lexeminventar in den beiden Strophengruppen durchaus unterschiedlich: Während die ungeraden Strophen sich aus den Lexemen *auch, da, denken, fahren, Jahren, lang, mahnen, Nachtigall, nun, Schall, singen, stets, süß, wohl, zusammen* speisen, kommen in den geraden Strophen die Lexeme *allein, denken, Faden, Gott, Herz, hier, klar, lang, Mond, nicht, oft, rein, scheinen, singen, spinnen, vereinen, weinen, wohl* vor. Überschneidungen gibt es also nur durch die vier Lexeme *denken, lang, singen* und *wohl*.

Das strikte formale Schema des Gedichts ist rasch skizziert: Es ist mit Ausnahme der Zeilen IV/4 und VI/1, in denen die erste Silbe – *Gott* – akzentuiert sein sollte, durchgängig im dreiehebigen Jambus mit umarmenden Reimen gestaltet (also Reimschema *abba*). In jeder Strophe handelt es sich bei den Zeilen 1 und 4 um einen zweisilbigen Reim, bei den Zeilen 2 und 3 um einen einsilbigen Reim. Ungewöhnlich ist, dass es sich dabei ohne Ausnahme in den ungeraden Strophen um die Reime [a:rən] und [al] handelt, in den geraden Strophen um die Reime [ai.nən] und [ain]. Somit bilden die ungeraden und die geraden Strophen auch formal einen klaren Verband. Dabei ergibt sich zwischen den einzelnen geraden bzw. den einzelnen ungeraden Strophen insofern eine Verknüpfung, als der Inhalt der letzten Zeile von Strophe I in der ersten von Strophe III und deren letzte Zeile wiederum in der ersten von Strophe V wieder aufgenommen wird: I/4: *Da wir zusammen waren* – III/1: *Als wir zusammen waren*; III/4: *Dass du von mir gefahren* – V/1: *Seit du von mir gefahren*. Das analoge Muster zeigt sich in den Strophen II, IV und VI: II/4: *So lang der Mond wird scheinen* – IV/1: *So oft der Mond mag scheinen*; IV/4: *Gott wolle uns vereinen* – VI/1: *Gott wolle uns vereinen*.

All dies ist nicht schwer zu entdecken, und so ist es nicht verwunderlich, dass das Gedicht oft und gerne im schulischen Deutschunterricht thematisiert wird. Die Praxis vieler Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer übernehmend, betrachten wir in Abschn. 2.1 einige im Internet leicht zu erwerbende Unterrichtsmaterialien: Was für Zugänge eröffnen die Unterrichtsmaterialien zu dem Gedicht, sind sie integrativ



orientiert und was holen sie aus dem Gedicht heraus? Daraufhin befassen wir uns in Abschn. 2.2 mit neun im Internet erhältlichen Interpretationstexten zu dem Gedicht. Die Frage, die uns besonders interessiert, ist: Wie schlägt sich der Deutschunterricht in den Leistungen der S\*S nieder?

## 2 Innovativer und integrativer Deutschunterricht? – Bestandsaufnahme

### 2.1 Unterrichtsmaterialien und Ansprüche an die S\*S

Der Klett-Verlag bietet im Internet unter der Überschrift „Gedichte schriftlich analysieren“ Arbeitsblätter zu Brentanos Gedicht an [[https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/310044\\_probeseite.pdf](https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/310044_probeseite.pdf), Zugriff 16.11.2021]. Das zehnteilige Material unternimmt einen ersten Einstieg auf inhaltlicher Ebene und nennt als „textimmanente Aspekte zum Erschließen von Gedichten“ die Größen Sprecher, lyrisches Ich, Sprechsituation, Aufbau bzw. Struktur, Bildlichkeit, Vers- und Strophenform, Reim, Metrum und Rhythmus, die Klanggestalt, das lyrische Genre und allgemein „Sprache bzw. sprachliche Mittel (rhetorische Figuren)“; etwas spezifischer wird vorgeschlagen, die Situation des lyrischen Ichs zu beschreiben (ebd., S. 50). Interessant ist die Aufgabe 2c auf S. 51: „Untersuchen Sie die Bildlichkeit und die Motivstruktur des Gedichts. Markieren Sie zusammengehörige Bild- bzw. Motivbereiche mit jeweils derselben Farbe. Berücksichtigen Sie hierbei bereits den Epochenkontext Romantik (vgl. Infobox).“ Die dazugehörige Infobox unter der Aufgabe nennt als häufige Motive der Romantik Reise, Sehnsucht, Nacht, Musik, Fantasie, Liebe und Glaube. Auf den anschließenden Seiten gehen die exemplarisch aufgeführten Beobachtungen nicht über eine oberflächliche Betrachtung hinaus. Konstatiert werden beispielsweise die typische Liedform mit „refrainartigen Wiederholungen“, das Reimschema und die geringe Zahl unterschiedlicher Reime, die Unterteilung in ‚ei- und a-Strophen‘. Es wird, ohne auf die spezifischen Nuancen einzugehen, festgestellt, dass viele Sätze variiert oder wiederholt werden; der Gedanke, dass es sich lohnen könnte, die Variationen genauer anzuschauen, kommt nicht auf. Als „nachvollziehbare Darstellung des Zusammenhangs zwischen der Deutung und den Erschließungsaspekten“ wird exemplarisch beschrieben, das Gedicht sei „fast ‚einlullend‘ durch die formale Gestaltung; es kommt hinzu, dass es im Gedicht praktisch keine inhaltliche Entwicklung gibt: so wirkt das Gedicht kreisförmig, ohne Ende (wie das „Spinnen“ selbst; tatsächlich klagt die Spinnerin schon ‚lange Jahre‘)“ (ebd., S. 52). Kurz eingegangen wird auch auf die Motive der Romantik Nacht, Musik und Sehnsucht sowie Gefühlsbetontheit.

Die Internet-Plattform School-Scout stellt verschiedene Materialien zu dem Gedicht bereit. Die achtseitige Einheit unter der Überschrift „Fit fürs Abitur: Liebeslyrik der Romantik“ [[www.School-Scout.de](http://www.School-Scout.de), Material Nr. 43755, Zugriff 12.12.2020] geht anders als das Klett-Material nicht in kleineren Schritten zur Bearbeitung durch S\*S vor; stattdessen werden potenziell umfangreiche Aufgaben für eine schriftliche Bearbeitung gestellt. Eine der Aufgaben lautet: „Beschreibe die Sprache Brentanos. Wie wirkt sie auf dich?“ Die exemplarische Lösung dazu gibt Lehrkräften Informa-

tionen zu dem Gedicht. Sie geht darauf ein, dass das Gedicht hinsichtlich Metrum, Reimschema, Reiminventar und Silbenzahl pro Zeile sorgfältig konstruiert ist. Die Sprache des Gedichts wird als einfach und zugänglich (damit ist mutmaßlich die Wortwahl gemeint), melodisch, tragend und rhythmisch beschrieben, und das Gedicht wird als Klanggedicht bezeichnet. Es wird fälschlich behauptet, jede Strophe bestehe aus einem einzigen, aber verschachtelten langen Satz; Enjambements werden beobachtet, und die Wiederholung von Wörtern wie *Nachtigall*, *Mond*, *klar und rein* sowie *Gott* wird aufgeführt. „Diese Worte (sic!) rufen bei Lesern bestimmte Assoziationen hervor. So steht der Mond typischerweise für Sehnsucht. Da das Wort ‚Mond‘ nur in den Strophen, die im Präsens geschrieben sind, auftaucht, wird so die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem Geliebten ausgedrückt. Die Nachtigall hingegen ist Symbol des Vergangenen und tauchte auch nur in der Vergangenheit auf. Sie steht für die gemeinsame Zeit der Liebenden und begleitete sie mit ihrem Gesang.“ Thematisiert wird darüber hinaus die Verteilung von Präteritum und Präsens (ungerade vs. gerade Strophen) mit den damit einhergehenden Bezügen auf Vergangenheit bzw. Gegenwart. Die Behauptung, das Gedicht könne „formal und auch inhaltlich (...) theoretisch (...) in zwei für sich stimmige (sic!) Gerichte (sic!)“ auseinandergelöst werden, wird formuliert.

Das elfseitige Material unter der Überschrift „Variable Unterrichtsbausteine für Ihren Deutschunterricht – Liebeslyrik der Romantik“ [www.School-Scout.de, Material Nr. 49521, Zugriff 12.12.2020] ist stärker unterrichtsbezogen aufgebaut und enthält einen Verlaufsplan sowie Hintergrundinformationen zum Autor. Die Analysefragen sind ähnlich oder wortgleich angesetzt wie in dem oben beschriebenen Material; bezogen auf die sprachliche Ebene taucht dieselbe Frage auf: „Beschreibe die Sprache Brentanos. Wie wirkt sie auf dich?“; die mit immerhin 456 Wörtern vergleichsweise ausführliche exemplarische Lösung aus dem oben beschriebenen Material wurde allerdings nur zu einem 74 Wörter umfassenden Anteil übernommen. In einer nachfolgenden Muster-Interpretation werden zwar mehr Punkte aufgegriffen; sie gehen jedoch nicht über das hinaus, was in dem oben beschriebenen Material erwähnt wird. In den Anregungen für eine Vertiefung geht es ausschließlich um Romantik-typische Charakteristika des Gedichts und die beschriebene ‚Liebesauffassung‘. Für etwas spezifischere sprachliche Beobachtungen ist also auch hier kein Raum; im Vordergrund steht der Inhalt.

Dieselbe Internet-Plattform enthält noch ein zwölfseitiges Material „Klausur mit Erwartungshorizont“ zu dem Gedicht [www.School-Scout.de, Material Nr. 58671, Zugriff 12.12.2020]. Auch hier gibt es einen Mustertext (ebd., S. 6ff.). Das Konzept, das dabei im Zentrum steht, ist die „ständige Wiederholung“ (ebd., S. 7). Weitere sprachliche Details als in dem Material 43755 werden nicht erwähnt. Neben formalen Eigenschaften des Gedichts geht die sprachliche Ebene nur insofern in den beigefügten Erwartungshorizont ein, als überprüft werden soll, ob die S\*S „auf die klare und einfache Sprache (verweisen)“ (ebd., S. 10).

Möbius (2011, S. 40-42) legt in dem Band „Beliebte Gedichte interpretiert“ (ebenfalls erhältlich über www.School-Scout.de unter der Nummer 45338) eine für den Schulgebrauch gedachte Interpretationsskizze des Gedichts vor; sprachliche Feinheiten oder Variationen werden nicht thematisiert.

Insgesamt bleiben die Materialien recht oberflächlich und unpräzise. Sprachliche Details werden kaum berücksichtigt. Welche Wirkung dies auf Lehrkräfte hat, die in ihrem Studium ohnehin größtenteils nicht erfahren haben, wie wertvoll die detaillierte und fundierte Betrachtung sprachlicher Feinheiten bei der Literaturanalyse sein kann, können wir nur mutmaßen. Interessante Anregungen für die Betrachtung der sprachlichen Ebene und integrativen Deutschunterricht bekommen sie hier jedoch nicht.

## 2.2 Konventionelle Gedichtinterpretationen im Deutschunterricht

In der mangelnden Betrachtung sprachlicher Details sehen wir das wohl größte Manko des üblichen Deutschunterrichts mit Blick auf lyrische Texte. Unwillkürlich kommt einem die bekannte Twitter-Nachricht von Naina in den Sinn, die im Januar 2015 durch die Presse ging: „Ich bin fast 18 und hab keine Ahnung von Steuern, Miete oder Versicherungen. Aber ich kann 'ne Gedichtsanalyse schreiben. In 4 Sprachen.“ Wenn der Deutschunterricht so aussieht, wie die oben vorgestellten Materialien vermuten lassen, liegt für uns der Gedanke nahe, dass Naina nicht nur wenig Alltagswissen, sondern vermutlich noch nicht einmal einen tiefergehenden Blick für Gedichtanalysen erworben haben kann. Deswegen wollen wir in diesem Abschnitt auf der Basis von neun S\*S-Interpretationen, die im Internet zugänglich sind – soweit erkennbar entstanden in der Sek II –, überprüfen, welche Zugänge die S\*S zu Brentanos Gedicht erlangen.

Die S\*S sind offenbar gut dahingehend geschult, Metrum, Verslänge in Silbenzahl, Reimschema und männliche oder weibliche Kadenz zu beschreiben und rhetorische Figuren zu entdecken. Gerne wird der regelmäßige Jambus mit der Regelmäßigkeit des Spinnens in Verbindung gebracht, das kreisförmige Spinnrad wiederum mit den kreisenden Gedanken des lyrischen Ichs. Dreimal in neun Aufsätzen wird der gesponnene Wollfaden mit einem ‚Lebensfaden‘ assoziiert. Der Unterschied zwischen Präsens und Präteritum bzw. Gegenwart und Vergangenheit des lyrischen Ichs wird thematisiert und in den zwei Strophengruppen widergespiegelt. Die Wiederholungen von einzelnen Wörtern oder auch größeren Ausdrücken fallen natürlich auf, und auch Umstellungen im Satzbau und Wortvarianten werden gelegentlich genannt, allerdings werden durchweg nicht die Unterschiede zwischen den Varianten präzise benannt. Die ‚Sprache‘ wird meist als einfach beschrieben. Manchmal stößt man auf die Behauptung, die geraden bzw. die ungeraden Strophen könnten jeweils als Gedicht für sich stehen.

Des Öfteren findet man Fehleinschätzungen. Beliebt ist z.B. die Analyse von [z] und [j] im Wortanfang bei Wortpaaren wie *singt/stets* oder *süßer/Schall* als Alliteration (in vier von neun Aufsätzen). Gelegentlich findet man, vielleicht aus der Not heraus geboren, eine Verbindung zwischen Form und Inhalt finden zu sollen, Behauptungen, die etwas abenteuerlich anmuten, wie die, dass die Verwendung von Parataxen andeute, das lyrische Ich sei mit sich selbst ‚im Reinen‘.

Dynamik oder eine Entwicklung werden selten entdeckt, allerdings beobachtet eine Autorin, dass die Gefühle des lyrischen Ichs sich insofern verändern, als in

Strophe 1 durch den Gesang der Nachtigall eher ein Gefühl der Einsamkeit, in den Strophen 3 und 5 eher Schmerz ausgelöst werde, und eine weitere Person merkt an, der am Ende des Gedichts geäußerte Wunsch zu weinen deute auf den Wunsch hin, die Trauer zu verarbeiten.

Die Interpretationen der S\*S wirken nicht eben inspiriert. Zudem sind die Interpretationsansätze der S\*S nicht überzeugend begründet. Und Freude daran, Gedichte zu lesen, zu analysieren und zu verstehen, beobachten wir darin nicht.

Wieder denken wir an Nainas Tweet. Wie kann der Deutschunterricht besser gestaltet werden?

### 3 Integrativer Deutschunterricht – Literaturanalyse und sprachliche Ebene

#### 3.1 Literaturwissenschaftliche Interpretationen

Wir wollen in Abschn. 3.1 zunächst darauf eingehen, wie eigentlich die literaturwissenschaftliche Grundlage für den dargestellten Deutschunterricht aussieht – denn Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer haben in ihrem Studium Literaturwissenschaft studiert, und es ist davon auszugehen, dass dies prägend für den schulischen Literaturunterricht ist.

Der bekannte Literaturwissenschaftler Alewyn (1971) behauptet, dass in der Gegenwart der Spinnerin keine Entwicklung geschieht, dass sie in ihrem Schmerz um die vergangene Beziehung verharrt, denn es „wiederholt sich das Gedenken und das Warten, das Singen und das Weinen, heute wie gestern, morgen wie heute. Endlos wie ihr Rad sich dreht, so geht der Spinnerin Lied“ (ebd., S. 157). Die reichhaltige, auf den ersten Blick geradezu monotone Rekurrenz des Gedichts hat Alewyn (1971, S. 157) dabei zu der Aussage bewogen, „man könnte viele Zeilen verschiedener Strophen die Plätze wechseln lassen, ohne das Gedicht merklich zu verändern. Ja, es fehlt nicht viel, daß man es Zeile für Zeile rückwärts lesen könnte. Es ist nur die Syntax, nicht der Sinn, was dem im Wege steht“. Für ihn ist das wesentliche Charakteristikum des Textes die klangliche Ebene. Die Syntax charakterisiert er als „kurze, aneinandergereihte Sätze ohne syntaktischen Aufwand“ (ebd. 155). Dass Alewyns Ansicht extrem ist und dem *Nachtlied* nicht wirklich gerecht wird, wird in einigen späteren Analysen deutlich.

So kommt Klein (1974, S. 18) in seiner umfassenden Analyse zu dem Schluss: „Das Gedicht ist auf einen linearen Sinnzusammenhang hin organisiert [...]; es wird ein seelischer Ereigniszusammenhang geschildert, der seinen Ort im Bewußtsein des lyrischen Ich hat“. Spezifischer sieht Klein eine Entwicklung als „Fortschreiten von Vergangenheitssehnsucht zu Jenseitssehnsucht, von Hoffnungslosigkeit zu Hoffnung“ (ebd., S. 19f.). Wesentlich für die Entwicklung sind laut Klein zwei Einsichten des lyrischen Ichs und eine Voraussetzung: 1. „Ein Leben in Einsamkeit ist kein Leben.“ 2. „Nur das Jenseits, nicht das Diesseits verheißt ein neues Zusammensein.“ 3. „Das religiöse Vertrauen auf ein Leben im Jenseits fußt auf der Gewißheit der eigenen Herzensreinheit.“ (ebd., S. 20) Die Strophen I bis III thema-

tisieren laut Klein die Vergangenheitssehnsucht, die Strophen IV bis VI die Jenseitssehnsucht.

Bemerkenswert an Kleins Aufsatz ist, dass sehr viel mit Bezug auf die zweifellos ausgesprochen kunstvoll arrangierte lautliche Ebene argumentiert wird, die auch ausführlich von Alewyn (1971) und Frühwald (1984, dort besonders S. 270-273) thematisiert wird. So bringt Klein Wörter in gemeinsame Zusammenhänge oder auch in Kontrast, je nachdem welches Phonem den Nukleus seiner Akzentsilbe(n) bildet; einerseits wird argumentiert, dass [a] in Strophe I die Bedeutung „Glück“ signalisiert (ebd., S. 21) und dass in Strophe II der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch die Verwendung von [a] vs. [ɪ] akzentuiert wird, andererseits wird aufgezeigt, dass die Verwendungen von [a] in Strophe III Antonymität signalisieren (ebd., S. 22).

Im Gegensatz zu den Erläuterungen zur lautlichen Ebene gibt es vergleichsweise wenige Beobachtungen, die auf morphologische, syntaktische oder semantische Phänomene eingehen – und die Beobachtungen dieser Art sind linguistisch wenig fundiert. Schade ist dies insbesondere deshalb, weil Klein in den Formulierungsvarianten der wiederkehrenden Textblöcke ein besonderes Potential des Gedichts erkennt: „Die Bedeutung des Textes entwickelt sich [...] überwiegend durch Kontextveränderung: durch Umverteilung, Neuordnung der in den ersten beiden Strophen vorgestellten Elemente des Inventars. Mit anderen Worten: Das relationale, kontextuelle Prinzip, welches für die spezifisch poetische (sekundärsemantische) Bedeutungsentwicklung bestimmend ist, tritt hier in seltener Reinheit zutage“ (ebd., S. 19).

In dem Zusammenhang bezieht er sich auf I/4 bzw. III/1 im Gegensatz zu IV/4 und auf II/4 vs. IV/1.<sup>3</sup> Er konstatiert: „Solche Veränderungen erklären sich zum Teil durch syntaktischen Anpassungszwang. Sie können aber auch Signale für einen veränderten Sinn sein [...]“ (ebd., S. 19). Überlegungen dieser Art sind genau das, wonach eine Analyse des Gedichts verlangt. Jedoch verfolgt Klein diesen Ansatz nicht konsequent weiter, sondern geht auf die meisten Textvariationen gar nicht ein – und wenn, dann linguistisch oft nicht überzeugend:

- So ist auch die ausschließende Deutung „zur Zeit des Zusammenseins – und nur dann – war dieser Gesang (= der Gesang der Nachtigall, RM) *süß*“ (ebd., S. 21) linguistisch nicht haltbar; weder das Präteritum noch irgendein anderer Bestandteil des Satzes rechtfertigen eine solche Deutung.
- Auch die Behauptung, *ich* stünde in II/1 in exponierter Stellung, die das Motiv „Einsamkeit“ somit zum Ausdruck bringt (ebd., S. 21), ist nicht haltbar: Das Subjekt steht hier in einer der beiden ganz und gar unmarkierten Subjekt-Positionen im Vorfeld des Satzes (die andere ist die linke Zone des Mittelfelds). Auch der Jambus legt hier keinen besonderen Akzent auf das Wort *ich*, sondern vielmehr auf das nachfolgende Verb *sing*‘.

<sup>3</sup> Klein bezieht sich auf eine Textversion, in der an beiden Stellen *da* steht. Zu den verschiedenen Versionen des Gedichts vgl. Brentano (1978, S. 1058).

- Korrekt sind die Anmerkungen dazu, dass die zeitlichen Komponenten Vergangenheit und Gegenwart in dem Gedicht explizit ausgedrückt werden durch die verwendeten Tempora Präteritum und Präsens, letztere zudem durch das Adverb *nun* (ebd., S. 21). Wiederum fragwürdig ist allerdings der Hinweis auf einen Vergangenheitsbezug von *da* (ebd., S. 21). Dabei wird im Übrigen auch übersehen oder zumindest nicht thematisiert, dass das erste Vorkommen von *da* eine temporale Subjunktion ist, die für sich genommen Gleichzeitigkeit ausdrückt. Das zweite Vorkommen von *da* hingegen ist ein Adverb, das in Zeile III/2: *Da sang die Nachtigall* als Verweiswort auf den vorangestellten Temporalsatz *Als wir zusammen waren* in Zeile III/1 fungiert und somit letztlich ebenfalls für sich genommen Gleichzeitigkeit ausdrückt.
- Uns nicht nachvollziehbar ist die Aussage, dass das „präsentische *mahnet* einen ernsten, traurigen Sinn“ durch die Konstellation erhält, dass es erstens wie das „süße“ präteritale *sang* mit [a] gebildet wird und zweitens beide Verben in ihrer Zeile in paralleler Stellung stehen. Wohl wird hier ein Kontrast gebildet, der durch Analogizität durchaus hervorgehoben sein kann, jedoch hat der Kontrast wenig mit den verwendeten Tempora, dem [a]<sup>4</sup> oder dem Parallelismus zu tun, sondern beruht in erster Linie schlicht auf der Semantik des Verbs *mahnen*.
- Adäquat ist der Hinweis darauf, dass *seit* in V/1: *Seit du von mir gefahren* eine zeitliche Wende zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausdrückt.
- Nicht überzeugend ist jedoch die Analyse hinsichtlich der grundsätzlichen Unbegrenztheit des Zukunftsintervalls. Die Idee ist dabei, dass der „gegenwärtige Unglückszeitraum [...] wie jeder ‚gegenwärtige Zeitraum‘“ zur Zukunft hin grundsätzlich offen ist; das ist im Prinzip korrekt, denn durch die Unverlässlichkeit zukünftigen Geschehens ist gewöhnlich nicht klar, ob und wann ein Zustand, hier der des Unglücklichseins, endet. In diesem Zusammenhang werden nun die Zeilen II/4: *So lang der Mond wird scheinen* und IV/1: *So oft der Mond mag scheinen* miteinander verglichen: „Im Gegensatz zu *wird* aktualisiert sich bei *mag* das Moment der zeitlichen Unabsehbarkeit, der Unbestimmtheit; *wird* ist in dieser Hinsicht unmarkiert. In IV eröffnet sich dem lyrischen Ich mithin die Zukunftsperspektive einer Einsamkeit, die unabsehbar lang andauert“ (ebd., S. 23). Diese Analyse ist leider in keiner Weise überzeugend, denn der semantische Unterschied zwischen *wird* und *mag* bezieht sich nicht auf die temporale Ebene, sondern auf die modale: *Wird* trifft mit größerer Sicherheit als *mag* eine Aussage über die Möglichkeiten der zukünftigen Entwicklung; beide Verben haben jedoch keinerlei Aussagekraft in Bezug auf die Offenheit oder Dauer des Zeitraums. Dieser Effekt wird vielmehr durch die Subjunktionen *so lang* und *so oft* und den jeweiligen Aussagekontext erzielt. Zeile II/4 bezieht sich als Temporaladverbial auf die in Strophe II geschilderte Situation des lyrischen Ich in seiner Gegenwart am Spinnrad. Das Temporaladverbial grenzt hier den zeitlichen Rahmen dieses einen nächtlichen Spinnereignisses ein. Demgegenüber hat Zeile IV/4 eine völlig andere Funktion. Sie skizziert den zeitlichen Rahmen aller Mondscheinereignisse, die von der Gegenwart des lyrischen Ich aus gerechnet

<sup>4</sup> Dabei sollte auch beachtet werden, dass die Vokale in *sang* und *mahnet* sich wesentlich unterscheiden. In *sang* liegt ein kurzes, offenes [a] vor, in *mahnet* ein langes, geschlossenes [a:].

in der Zukunft liegen; in der nächsten Zeile wird gemutmaßt, dass all diese Mondscheinereignisse mit dem Gedenken an das lyrische Du einhergehen werden.

- Plausibel ist Kleins Anmerkung über die Zeilen VI/1 *Gott wolle uns vereinen* und VI/2 *Hier spinn' ich so allein*, wonach die Wörter *Gott* und *hier* durch die parallele Erststellung im Satz in einen Zusammenhang gebracht werden, mit dem sich Jenseits und Diesseits im Kontrast gegenüberstehen (ebd., S. 23f.).

Frühwald (1984) formuliert eine interessante Beobachtung hinsichtlich der Syntax des Gedichts. Während sich in den ersten fünf Strophen (abgesehen von IV/3 und IV/4) kein einziger Ganzsatz auf eine Zeile beschränkt, besteht in Strophe VI jede der Zeilen aus einem Hauptsatz. Der damit einhergehende „Bruch der Melodie [...] zeigt auf das Ende des Liedes; das sich endlos drehende Rad der Spinnerin steht still, der Faden ist gerissen“ (ebd., S. 279).

Naumann (1966) geht auf den Beginn des Gedichts ein und stellt fest, dass dort durch sprachliche Mittel „die Bestimmung des Gesangs hinausgezögert [wird], als wäre ein Nebel der Zeit und des Vergessenen dazwischen“: Erstens wird das Platzhalter-„es“ im Vorfeld des ersten Satzes dazu genutzt, das Subjekt *die Nachtigall* erst am Ende des Satzes zu platzieren; zweitens wird die zeitliche Ferne mit *vor langen Jahren* explizit erwähnt; drittens drückt *wohl auch* „die Ungewißheit der Erinnerung“ aus (ebd., S. 74).

Im Ergebnis bleibt festzuhalten, dass sich in den literaturwissenschaftlichen Analysen des Gedichts bis auf wenige Ausnahmen kein Fokus auf eine detaillierte sprachliche Analyse zeigt. Diese Grundhaltung wird in den Unterrichtsmaterialien zu dem Gedicht und mutmaßlich auch im Deutschunterricht weitgehend fortgeführt. Das ist höchst bedauerlich, denn der Verzicht auf eine gründliche sprachliche Analyse versperrt den Blick auf faszinierende Ergebnisse.

### 3.2 Beobachtungen zur sprachlichen Ebene

In diesem Abschnitt gehen wir – exemplarisch für eine sprachorientierte Analyse – auf die Entwicklung innerhalb des Textes ein, die in den literaturwissenschaftlichen Interpretationen viel zu wenig erwogen wird. Sie erschließt sich erst dann, wenn man die Zeilen mit dem jeweils teilweise gleichen Wortmaterial im präzisen Vergleich betrachtet.

Um dies deutlich zu machen, schauen wir zunächst die Vorkommen von *singen* und *Nachtigall* an.

I/1 *Es sang vor langen Jahren*  
I/2 *Wohl auch die Nachtigall,*

III/1 *Als wir zusammen waren*  
III/2 *Da sang die Nachtigall*

V/1 *Seit du von mir gefahren,*  
V/2 *Singt stets die Nachtigall,*

Während in Strophe I lediglich die Vermutung geäußert wird, dass die Nachtigall sang, als das Liebespaar zusammen war, wie an dem *wohl* zu erkennen ist, avanciert diese Vermutung in Strophe III zu einer erinnerten Tatsache – *da sang die Nachtigall*. In Strophe V wird die Aussage getroffen, die Nachtigall singe ständig (*stets*) seit dem Abschied vom Geliebten. Nach allem, was wir über Nachtigallen wissen, ist das eine etwas abenteuerliche Aussage, die man kaum wörtlich verstehen kann. Entweder handelt es sich um eine Übertreibung des lyrischen Ichs oder das stete Singen der Nachtigall findet im Kopf des lyrischen Ichs statt. Diese Variation ist so faszinierend, dass sie dazu einlädt, sich den Text unter einem ganz anderen Blickwinkel anzuschauen: Was geschieht mit dem lyrischen Ich auf kognitiver Ebene?

Das Verb *singen* taucht noch an zwei Stellen auf, dort im Zusammenhang mit dem Verb *weinen*. In Zeile II/1 heißt es *Ich sing' und kann nicht weinen*, in Zeile VI/4 *Ich sing' und möchte weinen*. In beiden Zeilen wird das Singen als Tatsache dargestellt, in Bezug auf das Weinen gibt es jedoch eine interessante Änderung: In Zeile VI/4 drückt das lyrische Ich explizit aus, dass es den Wunsch hat zu weinen. In Zeile II/1 jedoch bleibt dies implizit: Zwar werden viele Leser/Hörer des Gedichts erwarten, dass das Nicht-Weinen-Können mit einem Weinen-Mögen einhergeht. Doch explizit ist lediglich, dass das lyrische Ich nicht die Fähigkeit zu weinen hat – und diese Aussage ist semantisch neutral in Bezug darauf, ob das lyrische Ich weinen möchte oder nicht. Hier findet also eine Entwicklung dahin statt, dass das lyrische Ich seinen Zustand und seine Gefühle genauer und direkt ansprechen kann.

Schaut man sich genau an, in welchen Zusammenhängen das Wort *Schall* vorkommt, so zeigt sich, dass auch hier in Strophe I mit einer Vermutung begonnen wird (*das war wohl süßer Schall*). In Strophe III löst der Schall die Erinnerung daran aus, dass der Geliebte fort ist (*Nun mahnet mich ihr Schall*), in Strophe V Gedanken an das Zusammensein mit dem Geliebten (*Ich denk' bei ihrem Schall*) – das *wie* in Zeile V/4 lässt sich dabei einerseits temporal deuten, doch kann es hier tatsächlich ebenso um das *Wie* gehen, um die Art des Zusammenseins der beiden.

Das Adjektivpaar *klar und rein* ist ebenfalls interessant: In Zeile II/3 bezieht es sich auf das Resultat des Spinnens, den Faden, in Zeile IV/3 auf das Herz, also das Innere des lyrischen Ichs, in Zeile VI/3 hingegen auf den Mondschein, also die äußere Umgebung des lyrischen Ichs.

Das Scheinen des Mondes wiederum taucht in folgenden Verbindungen auf: In Strophe II gibt die Dauer des Mondscheins die Dauer des Spinnens an: *Und spinne so allein [...] So lang der Mond wird scheinen*. In Strophe IV dagegen wird ein



Zusammenhang zwischen wiederholten Mondschein-Ereignissen und den Gedanken an den Geliebten hergestellt: *So oft der Mond mag scheinen, Denk' ich wohl dein allein*. In Strophe VI dagegen wird der Mondschein in der Situation des lyrischen Ichs in der aktuellen Nacht lokalisiert.

Betrachtet man die Strophen und die Variationen der scheinbar gleichen Textbausteine im Zusammenhang, so zeigt sich eine Entwicklung im Verlaufe der sechs Strophen: In den beiden ersten Strophen zeigt das lyrische Ich eine realistische Sicht auf die Vergangenheit in Gestalt von Vermutungen, die als solche formuliert sind, bzw. eine realistische Sicht auf die Gegenwart: Das lyrische Ich ist allein und spinnt, es ist sicher traurig und kann nicht weinen, betrachtet aber auch das Resultat seiner Arbeit am Spinnrad.

In den Strophen III und IV jedoch verabschiedet das lyrische Ich sich von der realistischen Perspektive – sowohl bezüglich der Vergangenheit (in Strophe III) als auch bezüglich seiner Zukunft (in Strophe IV): Der bisher nur vermutete Nachtigallengesang in der Vergangenheit wird zum Fakt erhoben, und das lyrische Ich rechnet mit regelmäßigen Gedanken bei Mondschein an den Geliebten. Bestimmte Vorstellungen über die Vergangenheit und die Zukunft haben sich hier festgesetzt bzw. verselbstständigt; die Verbindung zur Realität ist bestenfalls lose und instabil. Der Abschied von der Realität tritt in Strophe V noch stärker zutage: Das lyrische Ich hat die Vorstellung, von ständigem Nachtigallengesang umgeben zu sein.

Im Gegensatz dazu ist Strophe VI nicht nur wieder deutlich realitätsbezogen, sondern das lyrische Ich hat hier auch im Vergleich zu den Strophen I und II einen entscheidenden Schritt vollzogen: Die Strophe beginnt mit dem schon in Strophe IV formulierten Wunsch nach einer Wiedervereinigung durch Gott, geht dann aber über zu einer realistischen Sicht auf das Alleinsein und den innerhalb der fiktiven Welt der im Gedicht geschilderten Situation tatsächlich gegebenen Mondschein. Die Strophe schließt mit dem – im Gegensatz zu Strophe II – ganz explizit ausformulierten Wunsch zu weinen.

Während das Gedicht oft so gesehen wird, als würden die einzelnen Strophen kleine, verzweifelt zirkelnde Einheiten darstellen, die insgesamt keine Entwicklung darstellen, beschreibt das Gedicht als Ganzes also tatsächlich eine höchst interessante Entwicklung von kognitiven Zuständen des lyrischen Ichs, die so in der Literatur nicht thematisiert werden: Insgesamt werden vier Stufen durchlaufen. Dies aber erschließt sich nur, wenn detailliert und aufmerksam auf die sprachlichen Feinheiten des Gedichtstextes geachtet wird und wenn sie fundiert analysiert werden. Was wir als Leser nicht wissen und nicht wissen können, ist, ob das lyrische Ich die dargestellte Nacht des Spinnens als Wendepunkt in ihrem Leben erlebt oder ob es in jeder Nacht des Spinnens diese Stufen durchläuft. Darüber Vermutungen anzustellen, wäre Spekulation.

#### 4 Gedichtinterpretationen via Concept Maps

Wir haben bisher anhand des Brentano-Gedichts *Der Spinnerin Nachtlid* gezeigt, dass in den uns bekannten Interpretationen des Gedichts durch Literaturwissen-

schaftler keine adäquate detaillierte sprachliche Analyse geleistet wird, dass eine solche Analyse zu faszinierenden Erkenntnissen führen kann, dass viele Materialien für den Deutschunterricht keine detaillierte Sprachreflexion bei lyrischen Texten leisten und auch nicht überzeugend dazu auffordern und dass klassische Interpretationen von S\*S oft eher mäßig inspiriert und inspirierend wirken. An genau dem Punkt knüpft dieser Abschnitt an: Wie kann der Deutschunterricht konzipiert sein, so dass er Freude daran vermittelt, Gedichte zu lesen, zu analysieren und zu verstehen? Wie kann er dabei vorgehen, ohne dass die Freude an der Analyse durch das oft als zäh empfundene Schreiben von Interpretationen wieder zunichte gemacht wird?

Sprachliche Phänomene zu verstehen und zu analysieren ist eines der zentralen Ziele des Deutschunterrichts. Sich sprachlich adäquat und gut ausdrücken zu können, ist ebenfalls ein zentrales Ziel des Deutschunterrichts. Wir sind davon überzeugt, dass dies zwei verschiedene Ziele sind. Sie sind zwar mitnichten gänzlich unabhängig voneinander, weil die Betrachtung von Fremdtexen die eigene Ausdrucksweise schulen kann, aber man kann sie prinzipiell voneinander trennen. Wir sind sogar davon überzeugt, dass man sie gelegentlich voneinander trennen muss, denn nur dieser Schritt der Separierung kann dazu führen, dass auch diejenigen S\*S Freude an der Sprachreflexion im Rahmen literarischer Texte erfahren, die das Schreiben von Aufsätzen schlicht als ätzend empfinden.

Dies voraussetzend, möchten wir im Folgenden anhand konkreter Beispiele vorstellen, wie Textanalysen im schulischen Kontext so vorgenommen werden können, dass sie von der zähen Tätigkeit des Interpretationenschreibens entlastet werden: Zu einer besonderen, in der Unterrichtspraxis allerdings noch selten zu beobachtenden Präsentationsform von Textanalysen zählt deren Verbildlichung. In den vergangenen Jahren wurden in diesem methodischen Bereich verschiedenste Techniken ausdifferenziert. Die Spannweite reicht vom traditionellen *Mindmap* über das *Cluster* bis zu den *Sketchnotes*, von der einfachen *Illustration* über das *Graphic Recording* bis zur *Visual Facilitation*.

Eine besondere Form der Verbildlichung, etwa von komplexen Begriffen, Modellen und analytischen Befunden, wird in der Didaktik unter dem Begriff des *Concept Maps* zusammengefasst. Ihre Anfänge hatte dieses Verfahren in den 1990er Jahren. Heute wird es in den Metastudien, die John Hattie zur Wirksamkeit von Unterricht vorlegte, als eine der effektivsten Unterrichtsmethoden ausgewiesen (2013, S. 200f.).

Das Außergewöhnliche dieser Methode besteht darin, dass mit ihr nicht einfach Daten (beispielsweise Resultate einer Textanalyse) gesammelt und abgelegt werden. Es geht in einem Concept Map also nicht um die Reproduktion und/oder Reduktion von Inhalten. Vielmehr, das verrät schon der Name, werden Beobachtungen, Begriffe und Kategorien in ihrem funktionalen Zusammenspiel als Schema, im Sinne einer Landkarte, dargestellt. Damit zielt diese Visualisierungsstrategie primär auf Explikation. Dies geschieht über die Verknüpfung sprachlicher Informationen mit graphischen und symbolischen Zeichen. Genaugenommen ist ein Concept Map also ein hybrides Präsentationsmodell. Und zwar im doppelten Sinne. Denn es verknüpft auf der formalen Ebene verbale und verschiedenste bildhafte Elemente,

zugleich aber sollte es auf der funktionalen Ebene einzelne Befunde einer Analyse aufzeigen, in ihrem Zusammenspiel darstellen und erläutern. Die gestalterische Bandbreite solcher Concept Maps ist dabei erheblich: Sie reicht von einfachen Grafiken, in denen Begriffe gerahmt und mit verschiedenen Pfeilen verknüpft werden, bis zu spektakulären Verbildlichungen, in denen ausgefeilte Symboliken das Wort ersetzen.

Ein besonderer Reiz geht von einem Concept Map aus, wenn es von den S\*S selbst erarbeitet wurde. Ein solches Concept Map zeigt dann nicht nur die geforderten Resultate, sondern spiegelt sie in kindlichen bzw. jugendlichen Codes wider. In der Regel werden solche Concept Maps dabei in Partner- oder Gruppenarbeit produziert. Sie werden also in einer Interaktion, im Austausch der Beobachtungen und Ideen unter den S\*S entwickelt. Das Ergebnis ist in jedem Falle ein individuelles Produkt, und zwar der Fingerabdruck eines analytischen Prozesses, eines fachlichen Austausches und einer Transferleistung von einem Text in eine Bildsprache. Letzteres kann noch weiter präzisiert werden. Denn tatsächlich muss das Konvolut von Bildelementen, die für Details Aussagen in einem Concept Map verwendet wurden, von dem Bild, das als Grundmuster, als Matrix für die gesamte Anlage des Concept Maps gewählt wurde, unterschieden werden.

Die Rahmenbedingungen für ein Concept Map sind zunächst überschaubar. So müssen im Falle einer literarischen Analyse auf dem Blatt, auf der Folie oder dem digitalen Dia der Autor sowie der Titel zitiert werden. Zu den Routinen gehört zudem die Verwendung von Fachtermini und Textbelegen. Mit der Möglichkeit, verschiedene Arbeitsgeräte zu verwenden, etwa digitale Werkzeuge oder Pinsel, Stifte oder Kreide, wird überdies eine ästhetische Option unterbreitet und, wie die folgenden Schülerarbeiten belegen, dankbar angenommen. Es geht also darum, komplexe Sachverhalte einfach und schön zu erläutern. Je weniger das jeweilige Concept Map dabei über ein begleitendes Referat erklärt werden muss, umso besser ist es.

Entstanden sind die folgenden Concept Maps in zwei Lerngruppen am Gymnasium Melle im niedersächsischen Grönegau – zum einen in einer 9. Klasse am 16. Dezember 2019, zum anderen in einem Grundkurs Deutsch im Jahrgang 12 am 13. Dezember 2019. In beiden Lerngruppen wurden die Concept Maps in einem Zeitfenster von 60 Minuten in Teams von jeweils vier S\*S produziert.

Die Unterrichtseinheit lautete in der 9. Klasse „Umgangsweisen mit lyrischen Texten“. In dieser Altersgruppe wurden allgemeine, an inhaltlichen und gattungsspezifischen Strukturen orientierte Kenntnisse vorausgesetzt. Handlungsverläufe, Figurenkonstellationen sowie traditionelle Merkmale lyrischer Texte wie etwa deren Einteilung in Verse und Strophen, aber auch deren rhythmische und phonetische Gestaltung waren den S\*S bekannt, stilistische Elemente und ihre Relevanz für die Textrezeption hingegen weniger.

Im Jahrgang 12 wurde die Unterrichtseinheit unter dem Arbeitstitel „Das Zeitalter klassischer und romantischer Textkonzepte“ durchgeführt. Hier wurden Kompetenzen zur Erfassung inhaltlicher, aber auch sprachlicher (soll heißen: lexikalischer, syntaktischer und stilistischer) Phänomene unterstellt. Das Inventar an Fachtermini, das von den S\*S des 12. Jahrganges innerhalb von acht Jahren schrittweise gelernt werden sollte und wenigstens 50 Begriffe umfasste, deutet an, welche

verschiedenen Textstrukturen aufgegriffen werden konnten. Dabei sollten auch hierarchische Beziehungen und funktionale Zusammenhänge zwischen inhaltlichen und formalen Strukturen thematisiert werden.

Wichtig ist schließlich der Hinweis, wonach beide Lerngruppen den substantiellen Unterschied zwischen den Operatoren *Analyse* und *Interpretation* kannten. Mit anderen Worten, die S\*S der zwei Jahrgänge sollten zuerst den Textbauplan und seine Besonderheiten erfassen, aber nicht deuten.

Die Aufgabenstellung, die beiden Altersgruppen vorgelegt wurde, war identisch und sah so aus: *Analysieren Sie den Text von Clemens Brentano und fassen Sie die Ergebnisse in einem Concept Map zusammen.* Im Jahrgang 12 bekamen zwei Teams überdies einen zusätzlichen Hinweis für die zu bewältigende Aufgabe: *Untersuchen Sie, wie die Wiederholungen in dem Gedicht von Clemens Brentano variiert werden.*

Beide Jahrgänge waren mit den Verfahren zur Entwicklung eines Concept Maps vertraut und entwarfen, wie die folgenden Beispiele belegen, erstaunliche Lösungsansätze.

Das erste Concept Map (Abb. 1) entwickelten im Jahrgang 9 gemeinsam drei Schülerinnen und ein Schüler. Es wurde im Querformat angelegt und über einen dünnen, schwarzen Baum, der durchaus als Lebensbaum gedeutet werden kann, in der Mitte geteilt. Damit einher geht die Leitunterscheidung zwischen der momentanen Lebenswelt des lyrischen Ichs, die auf der linken Bildseite grau gehalten wird, und der erinnerten, psychischen Welt der Spinnerin, die auf der rechten Seite vor einem gelben Lichtkreis zu sehen ist. Mit dieser Farbgebung werden kontrastiv die beiden Stimmungslagen der Spinnerin gegenübergestellt: das bedrückende Jetzt und die glückliche Beziehung in der Vergangenheit. Die Baumkrone verstärkt diese Wahrnehmung noch, denn auf der linken Seite erscheinen die Äste karg und kahl, auf der rechten Seite ist hingegen buntes Blattwerk zu sehen. Überdies werden mit dem Baum Textelemente aus der 2., 4. und 6. Strophe von Details aus der 1, 3. und 5. Strophe getrennt. So finden sich auf der linken Seite das Symbol des Mondes sowie die 6. Strophe als vollständiges Zitat. Auf der rechten Seite lässt sich die Nachtigall entdecken, zudem wurde hier von der Arbeitsgruppe die 1. Strophe abgeschrieben.

Auf eine Gemeinsamkeit beider Bildhälften muss allerdings auch hingewiesen werden: Denn die spiralförmige Gestaltung beider Hintergründe suggeriert jeweils das Auge eines Sturmes und unterstreicht damit eine dramatische Grundsituation, und zwar in der Gegenwart und in der Vergangenheit.



Abb. 1 Klasse 9

Bemerkenswert ist an diesem Concept Map zudem die Entscheidung für eine Darstellung der Figuren über Schattenbilder. Während auf der linken Seite der Umriss einer an einem Spinnrad arbeitenden Frau zu sehen ist, zeigt die rechte Seite ein Liebespaar, das sich gemeinsam an den Händen hält. Mit dieser Darstellungsweise werden der phantmartige Charakter des lyrischen Ichs und dessen vage Liebesbeziehung treffend abgebildet. Die Lerngruppe vermied hier eine voreilige Konkretisierung und wählte stattdessen eine Bildstrategie, die der äußeren Unbestimmtheit der beteiligten Figuren gerecht wird.

Und damit nicht genug: Denn auf der rechten Seite, die die glückliche Vergangenheit der Spinnerin mit dem unbekanntem Partner abbildet, findet sich ein erstaunlicher Fremdkörper. Gemeint ist das schaukelnde Kind. Die Verwendung eines solchen Elementes, das in der Textvorlage nicht vorkommt, muss genauer überdacht werden. Tatsächlich lassen sich dazu wenigstens zwei Hypothesen formulieren: Zum einen kann das Bildmotiv eines schaukelnden Kindes im Sinne einer Kommentarfunktion gedeutet werden. Danach werden mit diesem Element Konnotationen wie Unbeschwertheit und Naivität angedeutet und so die Stimmung der zurückliegenden Verliebtheit verstärkt. Zum anderen kann die Bewegung der Schaukel die Rhythmik des Gedichtes, das jambische Metrum, also den Wechsel von Senkung und Hebung visuell unterstreichen. Beide Lesarten bleiben allerdings hypothetisch. Sie wurden in den Kommentaren der Arbeitsgruppe nicht expliziert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieses Concept Map aus der 9. Klasse den Grundkonflikt des Gedichtes auf der Basis von antinomisch angeordneten, inhaltlichen Textbausteinen zeigt. Formale, insbesondere stilistische Elemente

werden hingegen noch nicht berücksichtigt. Dies war aber auch nicht zu erwarten, denn sie werden als systematischer Teil der literarischen Analyse überhaupt erst nach Jahrgang 9 sukzessive eingeführt.

Während das erste Concept Map letztlich auf der Grundlage von zwei Situationen und dementsprechend zwei bildlichen Feldern entwickelt wurde, zitiert das zweite Beispiel (Abb. 2) mit der an eine Spielfigur erinnernden Spinnerin und der Abfolge von Feldern ein Brettspiel und damit eine scheinbar chronologische Abfolge. Allerdings genügt ein kurzer Blick auf die Untertitel der blau eingekreisten Zitate und deren Verszahlen, um zu verstehen, dass dies nicht korrekt ist.

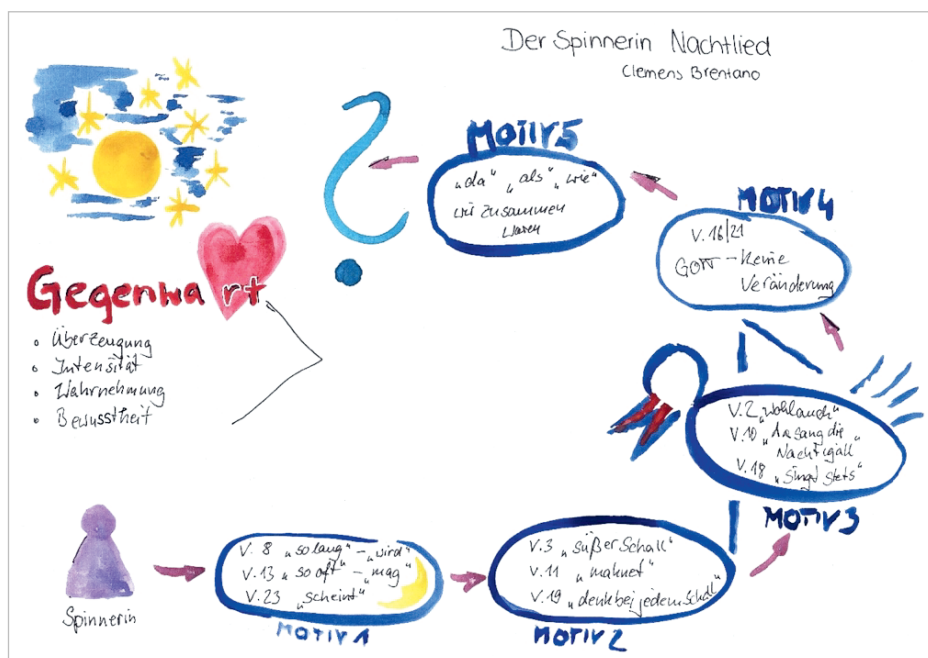


Abb. 2 Klasse 9

Die lila Spielfigur, die am linken unteren Bildrand steht, wird als „Spinnerin“ titulierte. Diese gestalterische Entscheidung ist gut nachvollziehbar, denn tatsächlich finden sich in dem Gedicht von Clemens Brentano keinerlei Hinweise zum äußeren Erscheinungsbild des lyrischen Ichs. Die gewählte Abstraktion mittels Halmafigur entromantisiert den Text und unterstreicht den nüchternen Ansatz dieser Textanalyse.

Im Anschluss werden nacheinander fünf blaue Spielfelder zu den Leitmotiven des Textes angeordnet und mit kleinen Pfeilen verknüpft. Das erste Spielfeld geht ein auf den Mond, das zweite auf den Schall, das dritte auf die Nachtigall, das vierte auf das Gebet und das fünfte auf das zurückliegende gemeinsame Glück – Motive, die jeweils in mehreren Strophen aufgegriffen werden. Deutlich wird damit, dass die Spielfelder nicht der Linearität des Textes folgen, sondern die Motive nach einem anderen Prinzip angeordnet wurden. Zunächst wird ein Phänomen der

visuellen Wahrnehmung zitiert, dann eines zur auditiven Wahrnehmung, dann die Verknüpfung beider Bereiche mit dem vagen Umriss eines Vogels, dann das Zwiegespräch mit Gott und schließlich als Erfüllung die Begegnung mit dem Geliebten. Dabei gehen die S\*S auf einige sprachliche Variationen des Gedichttextes ein, wobei die Variationen hier noch nicht detailliert thematisiert werden.

Das Ziel dieser Motivketten wird als „Gegenwart“ ausgewiesen und mit drei Symbolen apostrophiert: einem roten Herz als Zeichen der Liebe, einem Sternenhimmel als Verweis auf den nächtlichen Kontext sowie einem Fragezeichen. Mit ihm wird das Spiel der Leerstellen in dem Gedicht von Clemens Brentano betont.

Doch das wichtigste Element findet sich unterhalb dieser Symbole. Denn hier wird hinter einem Größer-als-Zeichen die Wirkung der bisherigen Motive ausdifferenziert. Danach werden die Überzeugung, die Intensität, die Wahrnehmung und die Bewusstheit verstärkt, forciert, vergrößert. Mit anderen Worten, dieses Concept Map stellt nicht Gegenwart und Erinnerung kontrastiv gegenüber, sondern thematisiert das Zusammenspiel dieser Motive, die Wirkung der Erinnerung auf die Gegenwart - und zwar zunächst für die Spinnerin, aber indirekt auch für die Leser.

Eine gänzlich andere Matrix griffen zwei Schüler und zwei Schülerinnen mit dem dritten Concept Map (Abb. 3) auf. Hier wurde die Spinnerin vergegenständlicht als grüner Wagen in der linken unteren Ecke dargestellt. Die rätselhafte äußere Erscheinung der Spinnerin wurde über eine Lupe, die den Kopf des Wagens und das darauf platzierte Fragezeichen vergrößert, verstärkt und zudem über eine kleine Notiz ausgewiesen.

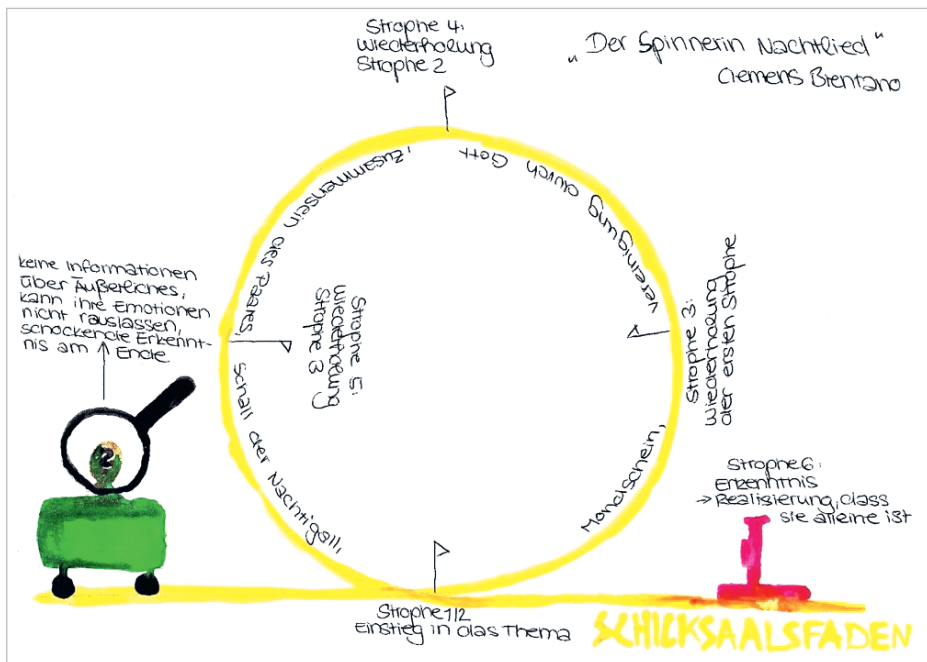


Abb. 3 Klasse 9

Der eigentliche Verlauf des Gedichtes erscheint als eine gelbe Spurrinne. Diese verläuft von links nach rechts in Form eines Loopings, also einer partiellen Rückkehrbewegung. Dieser Bahn muss der Wagen folgen. Dabei passiert er einzelne Motive des Gedichtes und Strophen. Allerdings ist auch diese Fahrt nicht chronologisch angelegt. Tatsächlich berührt der Wagen auf seiner Fahrt gleichzeitig mehrere Strophen. Damit wird das poetische Spiel mit den Wiederholungen aufgegriffen. Das Ende dieser Bahn wird schließlich als roter Prellbock markiert und ausdrücklich über den Verweis auf Strophe 6 als „Erkenntnis à Realisierung, dass sie alleine ist“ bezeichnet. Das Gedicht wird insofern als Selbstfindungsprozess der Spinnerin dargestellt.

Besonders raffiniert ist dieses Concept Map aber, weil es den Verlauf der Spurrinne am rechten unteren Bildrand zugleich als Schicksalsfaden bezeichnet. Damit wird hier ein gedanklicher Zusammenhang zwischen der romantischen Figur der Spinnerin und den Moiren, die seit der griechischen Antike den Schicksalsfaden aufnahmen, zogen und abschnitten, angedeutet. Das Concept Map öffnet insofern eine zweite, symbolische Referenzebene. Diese präsentiert das Gedicht als Gegenentwurf zur ersten Lesart nicht im Sinne einer Selbstfindung der Spinnerin, sondern zeigt das lyrische Ich als Opfer einer schicksalhaften Fremdsteuerung.

Einen erheblichen Entwicklungssprung dazu verrät das erste Concept Map aus dem 12. Jahrgang (Abb. 4). Es wurde von zwei Schülerinnen und zwei Schülern entwickelt und hebt sich von den Beispielen aus der 9. Klasse sowohl in der Zahl der präsentierten analytischen Befunde als auch in der Komplexität der Darstellung deutlich ab. Schon eine erste Sichtung offenbart drei Innovationen:

Zum Ersten ist das Concept Map mit der Andeutung eines Lesers am unteren rechten Bildrand eher einer Rezeptionsästhetischen Sichtweise verpflichtet. Es bildet also nicht einfach die verschiedenen Textstrukturen ab, sondern will über die Darstellung des Rezipienten und auf der zweiten Stufe einer fiktiven Stellvertreterin, der Spinnerin, in der unteren Bildmitte eine Wirkungs-idee des Gedichtes von Brentano nachzeichnen.

Zum Zweiten wird der lyrische Text nicht als statische Entität vorgestellt, sondern vielmehr prozesshaft begriffen. Die Idee, die Strophen im Sinne einer geeigneten Ebene mit wiederholten Seitenwechseln abzubilden, ist hier wirklich erstaunlich. Denn mit den Seitenwechseln werden nun nicht mehr nur die ‚geraden und die ungeraden Strophen‘ gegenübergestellt. Mit der Neigung werden zudem eine dynamische Textanlage und mit ihr ein „Wechselspiel zwischen Sehnsucht und Trauer“, also das psychische Dilemma der Hauptfigur, herausgearbeitet.

Zum Dritten werden in dem vorliegenden Concept Map erstmals, wenn auch sparsam, formale Strukturen zitiert. Diese werden geschickt unter der geeigneten Ebene aufgezählt und mehr noch als rezeptive Katalysatoren in einer Additionsaufgabe ausgewiesen: „Wiederholende Wortwahl + gleichmäßiges Metrum + gleiches Reimschema = beschleunigt das Wechselspiel“.



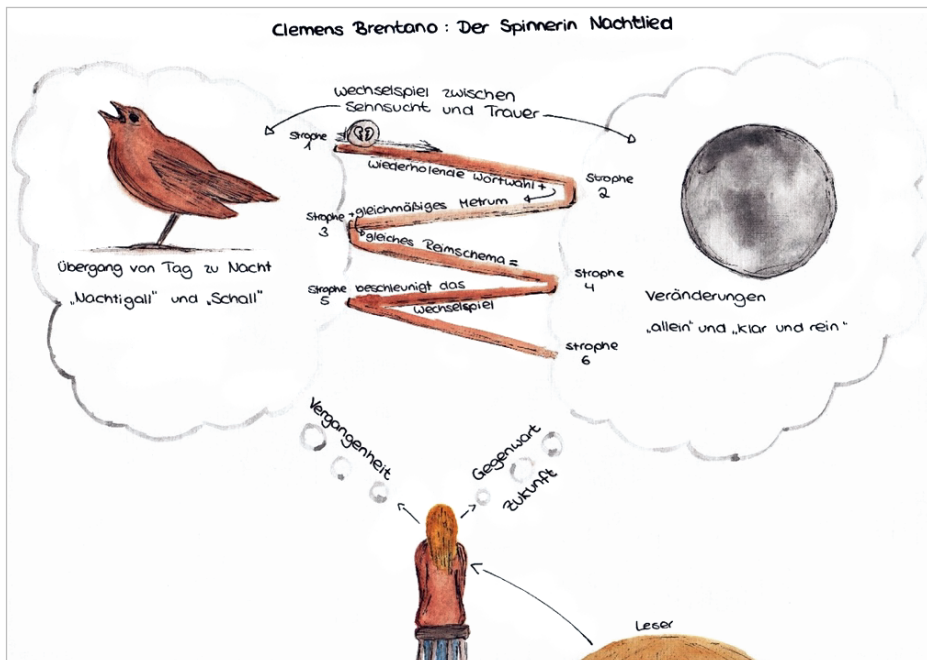


Abb. 4 Klasse 12

Einen der beliebtesten Concept-Map-Typen zeigt schließlich das letzte Beispiel, aus dem Jahrgang 12 (Abb. 5). Es wurde von vier Schülern entwickelt und imaginiert die Textwelt des Gedichtes von Clemens Brentano. In diese vorgestellte, comichafte Präsentation wurden Unbestimmtheiten und die wichtigsten analytischen Befunde eingepflegt.

Schon ein erster Blick auf die Anordnung der Zitate signalisiert, dass dieses Team die Veränderungen innerhalb der einzelnen Motivketten wahrgenommen hatte. Die winzigen und dennoch folgenschweren Veränderungen wurden in dieser Lerngruppe wie Schwingungen nebeneinander abgebildet, aber noch nicht interpretiert. Zum Beispiel platzierten die Schüler um den Mond mit Verweis auf den jeweiligen Vers die drei verschiedenen Verbkonstruktionen. Auch die unterschiedlichen Formulierungen zur akustischen Wahrnehmung wurden in drei Kurven eingearbeitet.

Die zweite Leitunterscheidung dieses Concept Maps betrifft die Trennung von Fiktion und Bewusstseinsbericht. Tatsächlich wurden von den Schülern mit der Darstellung des Mondes und der Nachtigall in dem grauen Fensterrahmen in der rechten oberen Bildhälfte zwei Textelemente skizziert, die in der Vergangenheit der Spinnerin die Erinnerung an diese Vergangenheit in der Gegenwart konditionierten. Dass beide Motive auf drei verschiedene Weisen in dem Gedicht von Clemens Brentano vorkommen und so von den Schülern registriert wurden, eröffnet letztlich die Chance, die vage Erinnerung mit der Varianz der Formulierung zu verbinden.

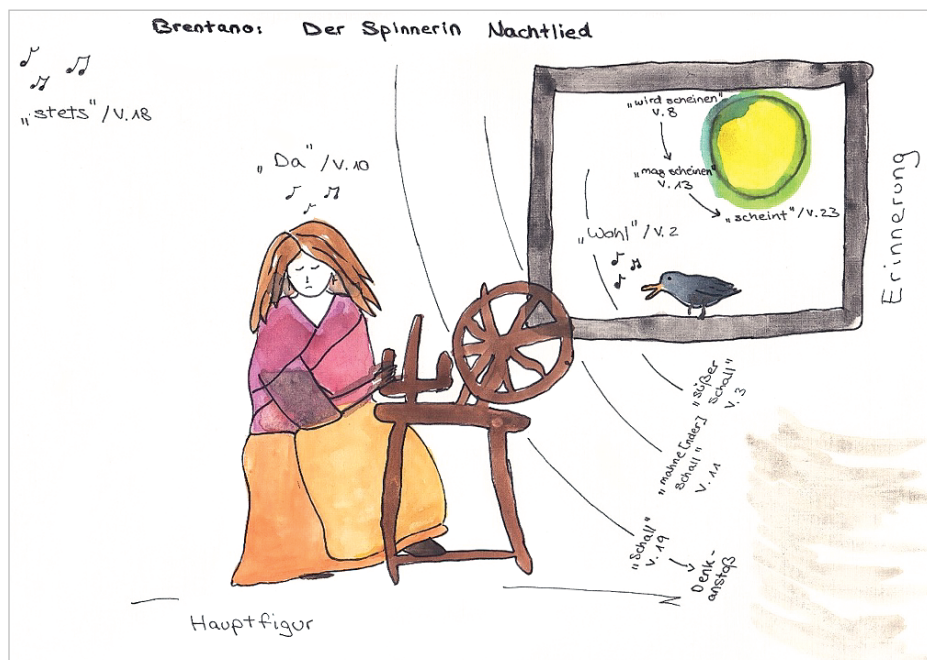


Abb. 5 Klasse 12

## 5 Fazit

Das Ziel dieses Aufsatzes wird von einer wissenschafts- und einer unterrichtsmethodischen Überlegung gerahmt.

Der erste Ansatz eröffnet mit der Hinzuziehung linguistischer Parameter und Verfahren eine beinahe positivistische Perspektive auf die Verifikation und Falsifikation von textanalytischen Ergebnissen und deren Interpretationen. Wir sind davon überzeugt, dass sprachwissenschaftliche Analysetechniken einen enormen Gewinn für die Erschließung poetischer Texte bieten. Sie disziplinieren die Lerngruppen nicht nur zu größerer Akribie, sie verzahnen zudem zwei Bereiche, die im Deutschunterricht in der Regel getrennt voneinander behandelt werden: Grammatik und Literatur. Dies ist gerade für den Deutschunterricht von Bedeutung. Denn tatsächlich ist es in vielen Schulen immer noch Normalität, dass grammatische, orthografische, stilistische, literarische und literaturgeschichtliche Themen separat unterrichtet werden. Ob und inwiefern diese Themenfelder miteinander zu tun haben, wird selten geklärt – nicht im universitären Studium, nicht in den Publikationen der Schulbuchverlage und nicht in den Fachgruppen der einzelnen Schulen. Insofern reicht dieser kritische Ansatz über den Elfenbeinturm und seine Trabanten hinaus, er hat durchaus ein bildungspolitisches Anliegen. Aus anderer Perspektive ausgedrückt: Dass dieses Anliegen unter verschiedenen Etiketten, etwa der Forderung nach Interdisziplinarität, der Betonung eines Methodenpluralismus oder etwa der Empfehlung

eines integrativen Unterrichtes seit Jahrzehnten in didaktischen Diskurse thematisiert, aber eben in der Schulwirklichkeit nicht praktiziert wird, beweist was?

Auch der zweite Ansatz, der Vorschlag, Verbildlichungsstrategien im Fach Deutsch stärker einzusetzen und zu würdigen, hat im Angesicht der gängigen Unterrichtspraktiken seine Berechtigung. Er bietet zu den üblichen Aufgabenformaten eine Alternative: Der Output einer intensiven Auseinandersetzung mit einem Text muss nicht unbedingt ein weiterer Text sein. Die Wahl von symbolischen und zeichenhaften Codes eröffnet eine verblüffende Chance, Gedichte zu untersuchen, zu reflektieren und zu verstehen – und das unabhängig von dem Faktor der Schreiblust; auch wer keine Lust zum Schreiben von Interpretationen hat, kann Gedichte weitgehend analysieren, reflektieren und verstehen. Die Überführung einer Textanalyse in ein nonverbales Layout bietet letztlich eine Integration von modernen und zugleich künstlerischen Präsentationselementen und damit eine neue Option auf Motivation. Und er erweitert damit die traditionellen (meist schlicht akkumulierenden) Ordnungsschemata, die man bis heute an den Schultafeln findet, beispielsweise tabellarische Muster und Mindmaps (dabei ist es übrigens völlig irrelevant, ob diese Tafeln mit Kreide oder einem Whiteboard-Marker oder mit einem digitalen Stift beschrieben werden). Mit dem Concept Map wird den Lerngruppen die Chance eröffnet, textanalytische Beobachtungen und deren Zusammenspiel eigenständig und kreativ, soll heißen: in einer individuellen Symbolsprache, darzustellen.

## Literatur

- Alewyn, Richard (1971): Clemens Brentano: Der Spinnerin Lied. In: Schillemeit, J. (Hrsg.): Interpretationen. Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn. Frankfurt: Fischer 1971, 155-158.
- Brentano, Clemens (1978): Werke. Erster Band. 2., durchgesehene und im Anhang erweiterte Auflage. München: Hanser.
- Frühwald, Wolfgang (1984): Die artistische Konstruktion des Volkstones. Zu Clemens Brentanos „Der Spinnerin Nachtlid“. In: Segebrecht, Wulf (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Band 3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Reclam, 268-279.
- Hattie, John (2013): Lernen sichtbar machen. Hohengehren: Schneider Verlag, 200f.
- Klein, Joachim (1974): Lyrische Fabel und ästhetisches Paradigma. Zu Inhalt und Organisation von C. Brentanos „Der Spinnerin Lied“. Sprachkunst 5, 17-26.
- Möbius, Thomas (2011): Beliebte Gedichte interpretiert. 4. Auflage. Hollfeld: C. Bange Verlag. [[www.School-Scout.de](http://www.School-Scout.de), Material Nr. 45338, Zugriff 12.12.2020]
- Naumann, Walter (1966): Traum und Tradition in der deutschen Lyrik. Stuttgart: Kohlhammer.
- Penzel, Joachim (2014): Mit dem Bild zum Bild. Iconic Concept Mapping als ästhetisch-praktisches Verfahren der Bildinterpretation, in: Schulz, Frank u.a. (Hrsg.): Bild und Bildung. Praxis, Reflexion, Wissen im Kontext von Kunst und Medien, Reihe Kontext Kunstpädagogik Bd. 40, hrsg. von Barbara Lutz-Sterzenbach, Maria Peters, Frank Schulz, kopead Verlag München, 647-654.
- Penzel, Joachim (2015): Anschaulichkeit im Denken, Lernen und Erklären. Eine Transferleistung der Kunstpädagogik, in: buko 15. Blinde Flecken der Kunstpädagogik, BÖKWE Nr. 4, Wien, Fachblatt des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und Werkerzieherinnen, 22-24.

- Penzel, Joachim (2015): Anschaulich erklären. Zur Arbeit mit Iconic Concept Mapping in anderen Unterrichtsfächern - eine Transferleistung der Kunstpädagogik, in: BDK-Mitteilungen 1, 29-32.
- Riley, Helene M. Kastinger (1985): Clemens Brentano. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schultz, Hartwig (2003): Verzweigung an der Liebe in der Liebe. Die Liebeslyrik des jungen Brentano. In: Schultz, Hartwig (ed.): Auf Dornen oder Rosen hingesunken? Eros und Poesie bei Clemens Brentano. Berlin: Saint Albin Verlag, 1-46.

### S\*S-Arbeiten

- <https://www.grin.com/document/105135> (Julia Kühnert, 2001, Brentano, Clemens von - Der Spinnerin Nachtlied - Analyse und Interpretation, München, GRIN Verlag) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://lyrik.antikoerperchen.de/clemens-brentano-der-spinnerin-nachtlied,textbearbeitung,10.html> (Svenja Flamme) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://e-hausaufgaben.de/Hausaufgaben/D12002-Gedichtsinterpretation-von-Der-Spinnerin-Nachtlied-Clemens-Brentano.php> (Mara Herschel) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://lyrik.antikoerperchen.de/clemens-brentano-der-spinnerin-nachtlied,textbearbeitung,141.html> (Christiane Hübner) [Zugriff 14.12.2020].
- <http://deutschlk.xobor.de/t57f29-Gedichtanalyse-Clemens-Brentano-Der-Spinnerin-Nachtlied.html> (Simone Lohmann) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://www.lerntippsammlung.de/Der-Spinnerin-Nachtlied.html> (Verfasser\*in unbekannt) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://www.lerntippsammlung.de/Interpretation-%84Der-Spinnerin-Nachtlied%93-Clemens-Brentano.html> (Verfasser\*in unbekannt) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://e-hausaufgaben.de/Hausaufgaben/D10863-Der-Spinnerin-Nachtlied-von-Clemens-Brentano.php> (Romina I 108) [Zugriff 14.12.2020].
- <https://www.abipur.de/referate/stat/683987644.html> (Verfasser\*in unbekannt) [Zugriff 14.12.2020].

### (Weitere) Unterrichtsmaterialien

- [https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/310044\\_probeseite.pdf](https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/310044_probeseite.pdf) [Zugriff 16.11.2021]
- [www.School-Scout.de](http://www.School-Scout.de), Material Nr. 43755 [Zugriff 12.12.2020]
- [www.School-Scout.de](http://www.School-Scout.de), Material Nr. 49521 [Zugriff 12.12.2020]
- [www.School-Scout.de](http://www.School-Scout.de), Material Nr. 58671 [Zugriff 12.12.2020]

FUHRHOP · REINKEN · SCHREIBER (Hg.)  
Literarische Grammatik

**D**ieser Band versammelt neun Beiträge mit dem Ziel, Sprach- und Literaturwissenschaft aufeinander zu beziehen: Literatur grammatisch zu betrachten und Grammatik für Literatur (neu) zu denken. Jeder Beitrag nimmt mindestens einen grammatischen und einen literarischen Gegenstand zum Ausgangspunkt. Dabei ist die Bandbreite groß; sie reicht von Bodo Kirchhoffs Roman *Dämmer und Aufruhr* über die Kurzgeschichte *Das Brot* von Wolfgang Borchert bis hin zu Marion Poschmanns Gedichtzyklus *Kindergarten Lichtenberg* und deckt unterschiedlichste sprachliche Bereiche wie Tempus, semantische Rollen, Interpunktionszeichen oder Metaphern ab. Ist es in der Schule geradezu erwünscht, Grammatik und Literatur integrativ zu unterrichten, verfolgen sie als universitäre Disziplinen oft ganz unterschiedliche Fragestellungen an verschiedenen Sprachwerken. Vor diesem Hintergrund ist dieser Band ein interdisziplinärer Versuch, Anregungen und neue Perspektiven für schulische wie universitäre Bildungskontexte zu geben.

