

Seminar 8.: Bürgerliche Tragödie G.E.Lessings

(ausgearbeitet von Diana Melnyk)

1. Theoretischer Teil. Theorie des bürgerlichen Dramas.

1.1. Lessings Theorie des Dramas. Unterschied zum klassizistischen Drama.

1.1.1. Lessing gegen Klopstock.

1.1.2. Theorie des Mitleids. G.E.Lessings gegen Aristoteles. Bedeutung der Mimesis für Lessing und Aristoteles.

1.1.3. Psychologischer Realismus.

1.1.4. Verbürgerlichung des Dramas. Drama der Familie, des Privatlebens.

2. Praktischer Teil.

2.1. Standesbewußtsein und Gesellschaftskritik in "Emilia Galotti".

2.1.1. "Emilia Galotti" als bürgerliches Trauerspiel.

2.1.1.1. Weibliche Gestalten in "Emilia Galotti"

→ Emilia als einfache Bürgerin. Moralische Erziehung Emilias,

Unmöglichkeit selbständige Entscheidungen zu treffen → Symbol der Rose

→ Gräfin Orsina und ihre Rolle im Drama

2.1.1.2. Charakteristik des Prinzen. Un/klassizistische handelnde Person einer Tragödie → Prinz als Opfer seiner Leidenschaften und Listen seiner Untertanen Marinelli.

2.1.1.3. Charakteristik von Marinelli

2.1.1.3. Konflikte

→ innerer Konflikt Emilias: zwischen der Vernunft und Gefühl (Angst vor der Versuchung)

→ innerer Konflikt Odoardos: zwischen der Vernunft und bürgerlicher Moral

→ äußerer Konflikt: Konflikt zwischen Bürgertum und Adeligen

2.1.2. Hauptidee des Dramas.

2.2. "Minna von Barnhelm" als erstes Lustspiel aus dem deutschen Leben.

2.2.1. Historischer und sozialer Hintergrund im Drama.

→ Der 7-Jährige Krieg → politische Zersplitterung Deutschlands → Idee der Wiedervereinigung durch die Liebe Minna und Tellheim

2.2.2. Charakteristik der handelnden Personen

2.2.2.1. Major Tellheim als der Unglückliche (nach Lessing)

2.2.2.2. Minna von Barnhelm. Verhältnis der Geschlechter. Gleichstellung Minnas und Tellheim.

2.2.2.3. Rolle der Diener im Lustspiel. Menschliche Tugende Justs und Franziskas.

2.2.3. Konflikte:

→ Konflikt zwischen Liebe und Ehre (moralischer Konflikt)

→ Konflikt mit den gesellschaftlichen Normen

2.3. Aufklärerische Idee Lessings in "Minna von Barnhelm" und "Emilia Galotti"

Primärtexte

G.E. Lessing "Hamburgische Dramaturgie"

G.E. Lessing "Emilia Galotti"

G.E. Lessing "Minna von Barnhelm"

Lessing über das Trauerspiel. Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai

Literaturhinweise:

1. Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. – М., 1959
2. Стадников Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество. – Л., 1987
3. Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Reclam 2003.
4. Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2. Auflage, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag 2004, S. 242 - 258.
1. Steinmetz, Horst (Hg.): Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm“. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Königstein: 1979.
2. Saße, Gönter: Der Streit um die rechte Beziehung. Zur „verborgenen Organisation“ von Lessings „Minna von Barnhelm“. In: Mauser, Wolfgang (Hg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen 1993. S. 38-55.
3. Matzkowski, Bernd: Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm. Кцнigs

Erläuterungen und Materialien (Bd. 312). Hollfeld: C. Bange Verlag 2001.

4. Oliver Binder / Ulrich Müller [Professor in Salzburg]: Lessings Minna von Barnhelm als Musical: „Minna. Musical“ von Michael Wildenhain, Konstantin Wecker, Nicolas Kemmer (2001). In: Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 423. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag 2004 [2005], S. 43-54.

Aufgaben.

1. Lesen Sie den Auszug aus dem Brief Lessings an Mendelssohn. Welche Züge sollen nach seiner Meinung die Tragödie haben. Erörtern Sie anhand dieses Briefes die Theorie des Mitleides bei Lessing.

Auf den polemischen Theil Ihres Briefes folgt der didaktische. Ich danke Ihnen aufrichtig für den kurzen Auszug aus Ihrer Abhandlung über das Trauerspiel. Er ist mir auf mancherley Weise sehr angenehm gewesen, und unter andern auch deswegen, weil er mir Gelegenheit giebt zu widersprechen.

Überlegen Sie ja alles wohl, was ich darauf sagen werde ; denn es könnte leicht seyn, daß ich nicht alles wohl überlegt hätte — Ich will umwenden, um das freye Feld vor mir zu haben! Vorläufiges Compliment. Da die Absicht, warum ich gewisse Wahrheiten abhandele, die Art, wie ich sie abhandeln soll, bestimmen muß, und da jene es nicht allezeit erfordert, auf die allerersten Begriffe zurück zu gehen; so würde ich gar nichts wider Ihren Aufsatz zu erinnern haben, wenn ich Sie nicht für einen Kopf hielte, der mehr als eine Absicht dabey hätte verbinden können. Es kann seyn, daß wir dem Grundsatz: Das Trauerspiel soll bessern, manches elende aber gutgemeinte Stück schuldig sind; es kann seyn, sage ich, denn diese Ihre Anmerkung khngt ein wenig zu sinnreich, als daß ich sie gleich für wahr halten sollte. Aber das erkenne ich für wahr, daß kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen, als der: Die Tragödie soll Leidenschaften erregen.

Nehmen Sie einen Augenblick an, daß der erste Grundsatz eben so wahr als der andere sey, so kann man doch noch hinlängliche Ursachen angeben, warum jener bey der Ausübung mehr schlimme, und dieser mehr gute Folgen haben müsse. Jener hat nicht deswegen schlimme Folgen, weil er ein falscher Grundsatz ist, sondern deswegen, weil er entfernter ist, als dieser, weil er blos den Endzweck angiebt, und dieser die Mittel. Wenn ich die Mittel habe, so habe ich den Endzweck, aber nicht umgekehrt.

Sie müssen also stärkere Gründe haben, warum Sie hier vom Aristoteles abgehen, und ich wünschte, daß Sie mir einiges Licht davon gegeben hätten; denn dieser Verabsäumung schreiben Sie es nunmehr zu, daß Sie hier meine Gedanken lesen müssen, wie ich glaube, daß man die Lehre des alten Philosophen verstehen solle, und wie ich mir vorstelle, daß das Trauerspiel durch Erzeugung der Leidenschaften bessern kann.

Das meiste wird darauf ankommen : was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle mögliche Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in den Zuschauern rege ? Wird er freudig ? wird er verliebt ? wird er zornig ? wird er rachsüchtig? Ich frage nicht, ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billiget, sondern ob er ihn so weit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst

fühlt, und nicht bloß fühlt, ein anderer fühle sie?

Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden. Sie werden sagen: erweckt es nicht auch Schrecken? erweckt es nicht auch Bewunderung?

Schrecken und Bewunderung sind keine Leidenschaften, nach meinem Verstande. Was denn? Wenn Sie es in Ihrer Abschilderung getroffen haben, was Schrecken ist, eris mihi magnus Apollo, und wenn Sie es getroffen haben, was Bewunderung ist, Phyllida solus habeto.

Setzen Sie sich hier auf Ihre Richterstühle, meine Herren, Nikolai und Moses. Ich will es sagen, was ich mir unter beyden vorstelle. Das Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. Z. B. endlich bricht der Priester damit heraus: Du Oedip bist der Mörder des Lajus! Ich erschrecke, denn auf einmal sehe ich den rechtschafnen Oedip unglücklich; mein Mitleid wird auf einmal rege. Ein ander Exempel: es erscheint ein Geist; ich erschrecke: der Gedanke, daß er nicht erscheinen würde, wenn er nicht zu des einen oder zu des andern Unglück erschiene, die dunkle Vorstellung dieses Unglücks, ob ich den gleich noch nicht kenne, den es treffen soll, überraschen mein Mitleid, und dieses überraschte Mitleid heißt Schrecken. Belehren Sie mich eines Bessern, wenn ich Unrecht habe.

Nun zur Bewunderung! Die Bewunderung! O in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmäßig auszudrücken, ist [sie] das, entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden, als bedauern möchte. Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. Z. E. Ich höre auf einmal, nun ist Cato so gut als des Cäsars. Schrecken! Ich werde hernach mit der verehrungswürdigen Person des ersten, und auch nachher mit seinem Unglückebekannt. Das Schrecken zertheilet sich in Mitleid. Nun aber hör' ich ihn sagen: Die Welt, die Cäsar dient, ist meiner nicht mehr werth. Die Bewunderung setzt dem Mitleiden Schranken. Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleids geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll unsso weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. Und nun berufe ich mich auf einen Satz, den Ihnen Herr Moses vorläufig demonstriren mag, wenn Sie, Ihrem eignen Gefühl zum Trotz, daran zweifeln wollen. Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können. Bitten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich.

Auf gleiche Weise verfare ich mit der Komödie. Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet. Beyder Nutzen, des Trauerspiels sowohl als des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen, und es ist großer Vortheil für den dramatischen Dichter, daß er weder nützlich, noch angenehm,

eines ohne das andere seyn kann.

Ich bin jetzt von diesen meinen Grillen so eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläufige Abhandlungen vom Mitleid und Lachen voranschicken würde. Ich würde beydes sogar mit einander vergleichen, ich würde zeigen, daß das Weinen eben so aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude, als das Lachen aus einer Vermischung der Lust und Unlust entstehe; ich würde weisen, wie man das Lachen in Weinen verwandeln kann, wo man auf der einen Seite Lust zur Freude, und auf der andern Unlust zur Traurigkeit, in beständiger Vermischung anwachsen läßt; ich würde — Sie glauben nicht, was ich alles würde.

Ich will Ihnen nur noch einige Proben geben, wie leicht und glücklich aus meinem Grundsatz, nicht nur die vornehmste bekannte Regel, sondern auch eine Menge neuer Regeln fließe, an deren Statt man sich mit dem bloßen Gefühle zu begnügen pflegt.

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig imd ungekränkt übersehen. Ein Fehler des Canuts, zu dessen Bemerkung Sie auf einem andern Wege gelangt sind. Merken Sie aber wohl, daß ich hier nicht von dem Ausgange rede, denn das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen Unglücklichen uns noch interessanter machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stücks, die unglücklichsten seyn sollen. Zu dieser Dauer aber gehöret nicht der Ausgang.

Das Schrecken, habe ich gesagt, ist das überraschte Mitleiden ; ich will hier noch ein Wort hinzusetzen: das überraschte und unentwickelte Mitleiden; folglich wozu die Überraschung, wenn es nicht entwickelt wird ? Ein Trauerspiel voller Schrecken, ohne Mitleid, ist ein Wetterleuchten ohne Donner. So viel Blitze, so viel Schläge, wenn uns der Blitz nicht so gleichgültig werden soll, daß wir ihm mit einem kindischen Vergnügen entgegen gaffen. Die Bewunderung, habe ich mich ausgedrückt, ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrlich werden ; der Dichter muß seinen Held nicht zu sehr, nicht zu anhaltend der bloßen Bewunderung aussetzen, und Cato als ein Stoiker ist mir ein schlechter tragischer Held. Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopee; der bedauerte des Trauerspiels. Können Sie sich einer einzigen Stelle erinnern, wo der Held des Homers, des Virgils, des Tasso, des Klopstocks, Mitleiden erweckt? oder eines einzigen alten Trauerspiels, wo der Held mehr bewundert als bedauert wird? Hieraus können Sie nun auch schließen, was ich von Ihrer Eintheilung der Trauerspiele halte”

2. Interpretieren Sie aus dieser Perspektive die beiden Dramen Lessings.

Seminar 9.: J.W.Goethe “Die Leiden des Jungen Werthers”

(ausgearbeit von Diana Melnyk unter der Leitung Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil.

1.1. Ästhetik der Sturm und Drang-Bewegung

1.1.1. Genie-Auffassung, Rolle der Literatur und des Künstlers.

1.1.2. Begriff der Empfindsamkeit, des Sentimentalen. Einfluss englischer Literatur.

1.1.3. Besonderheiten der Figur des Protagonisten in den Werken der Stürmer.

1.2. Gattung des Romans. Sentimentaler Roman, Briefroman, autobiographischer Roman.

2. Praktischer Teil.

2.1. “Die Leiden des Jungen Werthers” als sentimentaler Briefroman.

2.1.1. Biografische Hintergründe der Entstehung.

2.1.2. Struktur des Romans. Rolle der Briefe bei der Wiedergabe der seelischen Zustände des Haupthelden.

2.1.3. Roman als krasses Beispiel der Sturm-und-Drang-Literatur.

2.1.4. Gestalt des Haupthelden Werthers.

2.1.4.1. Werthers Verständnis zu Literatur und Kunst. Lieblingsautoren Werthers. Intertextuelle literarische Bezüge.

2.1.4.2. Auffassung der Liebe (Briefe vom 17., 26. Mai)

2.1.4.3. Werthers Konflikt mit Gesellschaft. Rolle der ständischen Beziehungen

2.1.5. Lotte als Verwandte Seele. Rolle der Kunst und Literatur in den Beziehungen zwischen Lotte und Werther (Brief vom 16. Juni)

2.1.6. Gestalt Alberts. Rationalismus gegen Empfindsamkeit.

2.2. Etappen und Arten des Konflikts im Roman.

2.3. Rolle der Natur im Roman. Natur als Spiegel der seelischen Zustände des Haupthelden. Bedeutung der Jahreszeiten für die Komposition des Romans.

2.3. Moralische und christliche Aspekte des Selbstmordes. Selbstmord als Motiv in der Literatur. Intertextuelle Bezüge zur Lessing Tragödie “Emilia Galotti”.

2.3. Auffassung eines Künstlers im Roman Goethes

2.4. Werther Rezeption in der Literatur des 20. Jahrhunderts

2.5. Werther-Syndrom.

Primärtexte

J.W. Goethe "Die Leiden des Jungen Werthers"

Aufgaben und Materialien

1. Lesen Sie die Erörterungen J. Lakans über den Phänomen der Liebe vom ersten Blick im Goethes "Werther". Äußern Sie Ihre Stellungnahme zu dieser Aussage.

"Ich-Ideal в качестве говорящего может попасть в мир объектов на уровне Ideal-Ich, то есть на уровне, где может произойти то нарциссическое пленение, о котором Фрейд твердит нам на протяжении всей статьи. Вы прекрасно понимаете, что когда происходит такое слияние, никакой возможности настройки аппарата больше уже не существует. Иначе говоря, нам остается лишь согласиться с расхожей мудростью, что тот, кто влюблен, безумен.

Я хотел бы проиллюстрировать тут психологию любви с первого взгляда. Помните, как Вертер впервые увидел Лотту, нянчившую ребенка. Это - вполне подходящий образ Aniehnungstypus, выбора объекта по опорному типу. Такое совпадение объекта с основополагающим образом героя Гете приводит к возникновению его смертельной привязанности - в следующий раз нужно будет разъяснить, почему такая привязанность смертельна по сути. Вот она, влюбленность. Будучи влюбленным, любят свое собственное Я - свое собственное Я, осуществленное на уровне воображаемого».

Literaturhinweise:

3. Артюхіна Н. В. Дослідження життєдіяльності особистості в культурно-історичному просторі (На прикладі творчості І.В.Гете): дис... канд. психол. наук: 19.00.01 / Одеський національний ун-т ім. І.І.Мечникова. - О., 2004.
4. Гете Й.В. Твори. Гец фон Берліхінген із залізною рукою; Егмонт : Трагедії; Страждання молодого Вертера : Роман.— Перекл. з нім. Є. Поповича, І. Стешенко, С. Сакидона; Передмова та примітки Д. Наливайка. — К. : Дніпро, 1982.— 311 с.— (Вершини світового письменства, том 41).
5. Рогоза О. Б. Автореферат дисертації. Структурно-композиційні та семантико-прагматичні особливості французького епістолярного роману

XVIII - XX століть, 2005.

6. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість.- Харків: Ранок, 2003. - 287 с.
7. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження.- К.:Вежа, 2002. - 149 с.

Seminar 10.: J.W. Goethe “Faust” als Lebenswerk des Autors

ausgearbeitet von Diana Melnyk

1. Theoretische Teil

1. Faust als historische und literarische Gestalt. Faustfrage.

1.1. Faust im Volksbuch und auf dem Puppentheater.

1.2. Faust in den Werken der Stürmer.

1.3. G.E.Lessings Aufarbeitung des Fausstoffes. Unterschied im Vergleich zu den Volksbüchern.

1.4. Rezeption des Fauststoffes nach Goethe.

2. Praktischer Teil. Goethes “Faust” als Lebenswerk. Entstehungsgeschichte. Biografischer Hintergrund. Etappen der Arbeit.

2.1. Problem der Gattung. Misterium – Tragödie – philosophisches Drama – philosophisches Poem.

2.2. Zueignung. Die Stellungnahme des Autors zu seinem Werk und Schaffen. Analyse der Zueignung im Bezug auf ihr Entstehungsdatum. Motive der Zueignung, die das ganze Faust-Werk prägen. Liebe, Irre-Suche-Erkenntnis, Dichtung, Nord-Süd-Gegensatz

2.2. Prolog im Theater Erwartungen der Figuren an das Theaterstück, Hauptidee und Funktion im Drama.

2.3. Prolog im Himmel. Gegenstand der Wette, Menschenbild. Aufklärerische Idee. Gestalten der christlichen Mythologie im Werk Goethes und ihre Funktion. Veränderungen im Prolog im Vergleich mit dem alttestamentlichen Vorbild im Buch *Hiob*?

2.4. Tragödie erster Teil. Tragödie eines Gelehrten.

2.4.1. Faust als Wissenschaftler. Faust als Persönlichkeit. Faust als Symbol der Menschheit.

2.4.2. Faust vs Wagner. Frage des Selbstmordes. Rolle der Osterglocken.

2.4.3. Warum ist Fausts Vorstellung von der Zugehörigkeit zum Volk eine Illusion? Welche Position hat Fausts Familie innerhalb der Dorfgesellschaft? Wie wird die Ankunft des Teufels in den Gesprächen zwischen Faust und Wagner vorbereitet?

2.4.4. Ambivalenz der Gestalt des Mephistopheles. Mephistopheles als das gute

Böse. Mephistopheles als Fausts Doppelgänger. Gespräch mit dem Studenten.

2.4.5. Gretchens Tragödie. Gestalt von Gretchen. Rolle der Liebe im Werk.

2.4.6. Walpurgisnacht. Rolle im Werk. Intertextualität: Verweise zu Shakespeares Dramen.

2.5. Tragödie zweiter Teil.

2.5.1. Gesellschaftlicher Hintergrund und sozial-historische Probleme der Zeit.

2.5.2. Klassische und Romantische Elemente im 2. Teil der Tragödie.

2.5.3. Besonderheit der Gestalten. Verallgemeinernde Funktion der Figuren.

Figuren-Symbole.

2.5.3.1. Helen als Symbol des künstlerischen Ideals Goethes

2.5.3.2. Geschichte Euphorions. Euphorion als Allegorie romantischer Poesie.

Symbolischer Tod Euphorions.

3. Hauptideen von "Faust". Philosophische Betrachtung der Zeit im Werk.

Aufgaben:

Lesen Sie die Zueignung. Markieren sie die Leitmotive Goethes Werkes.

Zueignung.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf;
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf,
Und nennt die Guten, die, um schöne Stunden
Vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden.

Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
Die Seelen, denen ich die ersten sang;
Zerstoben ist das freundliche Gedränge,
Verklungen, ach! der erste Widerklang.
Mein Lied ertönt der unbekanntem Menge,
Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang,
Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.

Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

2. Lesen Sie den Auszug aus dem Prolog im Theater. Wie sieht der Autor einen Dichter, welchen Stellenwert hat er in der Gesellschaft.

Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
Um deinetwillen freventlich verscherzen!
Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt –
Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?
Das Abendrot im ernsten Sinne glüht?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

- 5. Lesen Sie den Prolog im Himmel. Erörtern Sie den Unterschied zwischen dem Menschenbild Gottes und Mephistopheles.**
- 6. Charakterisieren Sie Gott und Mephistopheles von Goethe im Vergleich zu den Gestalten von Gott und Satan in Miltons "Paradies Lost"**
- 5. Worin liegt die Tragödie Gretchens und die von Faust.**
- 6. Charakterisieren Sie die Gestalt Mephistopheles.**
- 7. Erklären Sie die wichtigsten philosophischen Ideen der Tragödie "Faust"**

Primärtexte.

- 1. Volksbuch Geschichte von Doktor Johannes Fausten**

2. J.W.Goethe Faust
3. Der Alte Testament. Hiob-Buch.

Literaturhinweise:

1. Аникст А. А. «Фауст» Гете: Лит. коммент.— М.: Просвещение, 1979.- 240 с., ил.
2. Аникст А. Гете и Фауст: От замысла к свершению. — М.: Книга, 1983. — 271 с., ил. — (Судьбы книг).
3. Гете Й. В. Фауст : Трагедія / Й. В. Гете; [пер. з нім. Миколи Лукаша]. – Харків : Фоліо, 2003. – 400 с.
4. Гете И. В. Фауст / Пер. Б. Пастернака. — Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, т. 2. 510 с.
5. Гете И. В. Фауст / Пер. Н. Холодковского. - Собр. Соч.: В 13-ти т. М., 1947, т. 5. 590 с.
6. Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. - Собр. Соч.: В 10-ти т. Т. 3. 718 с.
7. Гете И. В. Об искусстве и литературе. - Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 10. 510 с.
8. История немецкой литературы в 5-ти т. Т.3.
9. Легенда о докторе Фаусте / Издание подготовил В. М. Жирмунский. Второе, исправленное издание. Серия "Литературные памятники". - М., "Наука", 1978 www.lib.ru/INOOLD/WORLD/legend_of_faust.txt
10. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість.- Харків: Ранок, 2003.
11. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження.- К.:Вежа, 2002.
12. Штайнер Р., «Фауст - ищущий человек. Духовнонаучные комментарии к "Фаусту" Гёте», Издательство "Новое Время", Одесса, 2004 Перевод с немецкого А.Н. Тюнеевой. <http://rudolf-steiner.ru/72720000/-1.html>
13. Франко І. “Фавст” Гете / І. Франко // Зібрання творів у п’ятдесяти томах, Т. 13. — К.: Наукова думка, 1978.
14. Шахов А. Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века / А. Шахов. — Тип. Тренке и Фюсно.— 1908. — 296 с.
15. Schmidt J. Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. – München, 1999.

Seminar 11.: Dramaturgie von Fr. Schiller. Moralische und ästhetische Aspekte im Kontext der Aufklärung.

ausgearbeitet von Diana Melnyk

1. Theoretischer Teil.

1.1. Das Leben und Schaffen von Fr. Schiller.

1.1.1. Ästhetische Ideale im Schaffen von Fr. Schiller.

1.1.2. Das Schaffen der Sturm-und-Drang Periode.

1.1.3. Das Schaffen der Zeit der Weimarer Klassik, Zusammenarbeit mit Goethe. Ästhetische Ideale der Klassik im Schaffen von Schiller.

1.1.4. Romantische Einflüsse.

1.1.5. Schillers Dramentheorie: Ziel und Aufgabe des Stückes; Aufklärerische und Erzieherische Idee.

2.1 “Die Räuber” als Beispiel des Sturm-und-Drang-Dramas

2.1.1. Entstehungsgeschichte der “Räuber”. Schiller Weg zum Drama Schubarts Erzählung “Zur Geschichte des menschlichen Herzens”. Vorwort zur Erstausgabe “Der Räuber”: Schillers Konzept des Dramas → Realitätsanspruch → Räuber als “dramatischer Roman”.

2.1.2. Besonderheiten der Dramakomposition. Geschlossenes und offenes Drama.

2.1.3. Handlungsrichtungen und Konflikte.

2.1.3.1. Familienhandlung

2.1.3.2. Liebeshandlung

2.1.3.3. Räuberhandlung

2.1.3.4. Gesellschaftliche Handlung

2.1.3.5. Überlagerung der Handlungen.

2.1.2. Konflikte im Drama.

2.1.2.1. Brüderkonflikt. (Kain-Avel-Konflikt)

2.1.2.2. Vater-Sohn-Konflikt (Gleichnis mit der biblischen Legende über den Verlorenen Sohn)

2.1.2.3. Franz innerer Konflikt.

2.2. “Die Jungfrau von Orleans”.

2.2.1. Zur Schillers Charakteristik des Dramas als romantische Tragödie.

2.2.2. Geschichtlicher Hintergrund.

2.2.3. Zur Figur der geschichtlichen Jeanne d’Arc in der Literatur.

2.2.4. Konflikt in Schillers Tragödie. Konflikt zwischen der göttlichen Berufung und menschlichen Natur. Krise und Überwindung der Krise.

2.2.5. Warum Krieg und Schrecken im Drama? - Schillers Intention.

2.2.6. Figur Johannas.

2.2.6.1. Johannas Unmenschlichkeit

Die Montgomery-Szene II,7)(II,8)

2.2.6.2. Johannas Menschlichkeit

Die Lionel- Szene.

2.2.6.3. Das Schuldgefühl Johannas und die Selbstentschuldigung

2.2.7. Schillers Änderung der historischen Ereignisse. Intention des Autors.

Humanistische Idee.

Primärtexte

“Die Räuber”

“Die Frau von Orleans”

Zusätzliche Lektüre

F. Schiller “Über das tragische Kunst”

Sekundäre Literatur:

1. Либинзон, Зиновий Ефимович. "Коварство и любовь."Ф.Шиллера. - М.: Худ. лит., 1969. - 133 с
2. Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. – М., 1959
3. Тураев С. В. “Дон Карлос” Шиллера: проблема власти // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. – М., 1995
4. Шиллер Ф. Статьи и материалы. – М, 1966;

5. Шиллер, Франц Петрович. Творческий путь Фридриха Шиллера: В связи с его эстетикой. - М.-Ленинград: Худ.лит., 1933. - 128 с.
6. Чечельницкая Г. Фридрих Шиллер.1759-1805: Классики зарубежной драматургии. Научно-популярные очерки. - Л. - М.: Искусство, 1959. - 196 с.

Aufgaben zu “Jungfrau von Orleans”

1. Erklären Sie warum F. Schiller seine Tragödie als romantisch bezeichnet hat.
2. Bearbeiten Sie folgende Stellen: I,10 1072 – 1110 (Erzählung Johanna von ihrer Berufung), III,4 ab V.2193 bis Ende des Auftritts (Verteidigung der Berufung), IV,1 (Monolog Johanna) und V,4 (Gespräch mit Raimond). Analysieren Sie die Entwicklung des inneren Konfliktes von Johanna und Wege seiner Überwindung.
3. Lesen Sie den Auszug aus der Montgomery-Szene. Worin erkennen Sie den inneren Konflikt Johanna, wie sieht die sich selbst.

Johanna: Stirb, Freund! Warum so zaghaft zittern vor dem Tod,
 Dem unentfliehbar'n Geschick? – Sieh mich an! Sieh!
 Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
 Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
 Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
 Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
 Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust
 Muß ich hier, ich muß – mich treibt die Götterstimme, nicht
 Eignes Gelüsten, – euch zu bitterm Harm, mir nicht
 Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
 Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt!
 Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd ich sehn,
 Noch vielen von den Euren werd ich tödlich sein,
 Noch viele Witwen machen, aber endlich werd
 Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick.
 – Erfülle du auch deines. Greife frisch zum Schwert,
 Und um des Lebens süße Beute kämpfen wir.

Lesen Sie den nächsten Aufzug, den Monolog Johanna nach der Begegnung Lionels. Wie

nimmt sie sich selbst wahr, welches Bild von Johanna lässt sich aus ihren eigenen Worten erschliessen.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmels Glanz erfüllt,
Darf einer irdschen Liebe schlagen?
Ich meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ichs der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Scham!

Sollt ich ihn töten? Konnt ichs, da ich ihm
Ins Auge sah? Ihn töten! Eher hätt ich
Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? – Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling um sein Leben flehte?
Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht!

Frommer Stab! O hätt ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt es nie in deinen Zweigen,
Heilige Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin!

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Selgen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden

Diesen furchtbaren Beruf,
Konnt ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle *sie*, die frei von Sünden
Stehn in deinem ewgen Haus,
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Los der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch du risset mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach! es war nicht meine Wahl!

**4. Inwiefern unterscheidet sich Schillers Johanna von der historischen
Jaenne D´Arc. Was hat der Autor geändert und wozu.**

Seminar 12.: Zwischen Klassik und Romantik.

Fr. Hölderlins künstlerische Methode. Roman "Hyperion" ausgearbeitet von Diana Melnyk

8. Theoretischer Teil.

- 1.1. Literarische Situation in Deutschland um Jahrhundertwende.
- 1.2. Klassik und Romantik als Kunstrichtungen. Merkmale, Besonderheiten, Motive.
- 1.3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten.

9. Praktischer Teil. F.Hölderlins Briefroman "Hyperion".

- 2.1. Zum Begriff eines Briefromans. Beispiele in der deutschen und Weltliteratur. Besonderheiten der Gattung. Briefroman und/oder Bildungsroman. Goethes "Meister". Wielands "Agathon"
- 2.2. Hölderlins Leben. Biografischer und historischer Hintergrund des Romans.
 - 2.2.1. Hölderlins Philosophie: Pantheismus, Platonismus.
 - 2.2.2. J. W. Goethe und F. Schiller im Leben F.Hölderlins
 - 2.2.3. Gestalt Susette Gontards im Werk und Leben Hölderlins.
- 2.3. Antike im Schaffen F. Hölderlins.
 - 2.3.1. Motive und Figuren. Gestalt Achilles und Hölderlin.
 - 2.3.2. Antiker Text im Roman "Hyperion". Homerische Epiteta und Vergleiche. (4.Br. 1. Kap, S.60)
- 2.4. Topographie im Roman. Griechenland vs Deutschland.
- 2.5. Zeit im Roman
- 2.6. Erzählperspektive im Roman: zwischen der unmittelbaren Distanz und absolute Distanz im Sinne homerischer Epen.
- 2.7. Hauptgestalten des Romans. Harmonische Triade: Diotima – Alabanda – Hyperion. Verfall der Triade – Verfall der Menschlichkeit. Hyperion als Ideal, Diotima – Naivität und Alabanda – Heldenmut
 - 2.7.1. Symbolhafter Charakter der Hauptpersonen
 - 2.7.1.1. Diotima als pure Weiblichkeit. Prototyp Diotimas – Susetta Gontard. Diotima als Gestalt Platons "Symposion"
 - 2.7.1.2. Alabanda – втілення der Leidenschaftlichkeit
 - 2.7.1.3. Hyperion. Sohn der Sonne. Mensch als Sonne und Licht. Lichtsymbolik im Roman. Hyperion als Lehrer und Wegbreiter der neuen

Zeit.

2.7.2. Hyperion – Adamas – Alabanda – Diotima : Held – Lehrer – Freund
– Geliebte.

Aufgaben zur Analyse des Romans “Hyperion”

WICHTIG: Bei der Vorbereitung auf das Seminar ist es wünschenswert den Text des Romans nach der Ausgabe “Literarische Denkmäler” zu lesen (bibliografische Angaben zu dieser Ausgabe finden Sie in der Liste der Literatur zum Seminar). Es ist wichtig nicht nur den Roman zu lesen, sondern auch die reichen Kommentare der Forscher und Herausgeber, sowie den Artikel N.T. Belajeva “Entstehung “Hyperions”

1. Folgen Sie den drei Entwicklungslinien der Charaktere: Hyperions, Diotimas und Alabandas. Lesen Sie den Auszug als Hölderlins Werk “Wechsel der Töne”. Wie kann man diese Aussage mit dem Roman “Hyperion in Zusammenhang bringen, wenn man im Auge behält, dass Diotima als natürliches, Alabanda als heroisches und Hyperion als ideales Wesen angesehen wird.

«Не разрешается ли идеальная катастрофа — таким образом, что естественный начальный тон переходит в свою противоположность,— в героическом?

Не разрешается ли естественная катастрофа — таким образом, что героический начальный тон переходит в свою противоположность,— в идеальном?

Не разрешается ли героическая катастрофа— таким образом, что идеальный начальный тон переходит в свою противоположность,— в естественном?» (SWuB. Bd. I. S. 896).

7. Analysieren Sie den 2. und 3. Brief des ersten Buches. Welche Zeitschichten werden hier überlagert. Wovon zeugt diese Tatsache? Welche Folgen hat dieses Zusammenspiel von Zeiten für den Roman selbst und für die Hauptidee des Autors.

8. Lesen Sie das Gedicht “Achill”. Vergleichen die Gestalt Achill mit dem Haupthelden des Romans.

Achill

Herrlicher Göttersohn! da du die Geliebte verloren,
Gingst du ans Meergestad, weintest hinaus in die Flut,
Weheklagend, hinab verlangt in den heiligen Abgrund

In die Stille dein Herz, wo, von der Schiffe Gelärm
Fern, tief unter den Wogen, in friedlicher Grotte die blaue
Thetis wohnte, die dich schützte, die Göttin des Meers.
Mutter war dem Jünglinge sie, die mächtige Göttin,
Hatte den Knaben einst liebend, am Felsengestad
Seiner Insel, gesäugt, mit dem kräftigen Liede der Welle

Und im stärkenden Bad' ihn zum Heroen genährt.

Und die Mutter vernahm die Weheklage des Jünglings,
Stieg vom Grunde der See, trauernd, wie Wölkchen, herauf,
Stillte mit zärtlichem Umfängen die Schmerzen des Lieblings
Und er hörte, wie sie schmeichelnd zu helfen versprach.
Göttersohn! o wär ich, wie du, so könnt' ich vertraulich
Einem der Himmlischen klagen mein heimliches Leid.

Sehen soll ich es nicht, soll tragen die Schmach, als gehört ich
Nimmer zu ihr, die doch meiner mit Tränen gedenkt
Gute Götter! doch hört ihr jegliches Flehen des Menschen,
Ach! und innig und fromm liebt' ich dich heiliges Licht,
Seit ich lebe, dich Erd' und deine Quellen und Wälder,
Vater Äther und dich fühlte zu sehend und rein
Dieses Herz – o sänftiget mir, ihr Guten, mein Leiden,
Daß die Seele mir nicht allzufrühe verstummt,

9. Innere Struktur des Romans: Folgen sie den Aufstiegen und Zusammenbrüchen des Haupthelden. Welche Rolle spielt das offene Form des Romans.
10. Welche Züge der Romantik und welche der Klassik findet man im Roman. Erklären Sie ihre Meinung an Hand von Beispielen.

Sekundäre Literatur:

1. Беляева Т. Сотворение «Гипериона» // Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. – М. : Наука, 1988. – 509-597.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб. : Изд-во «Азбука-классика», 2001. – 511 с.
3. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма : Гельдерлин,

- Шлейермахер. / Габитова Римма Михайловна. - М. : Наука, 1989. -160 с.
4. Шифр у бібліотеці ЛНУ (Драгоманова, 7) I 489197
5. Гадамер Х.-Г. Гельдерлін и античность [Електронний ресурс] / Гадамер Х.-Г. // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. – С.207-228. - Режим доступу до інформації: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000193/index.shtml>
6. Гельдерлін Ф. Поезії / Фр. Гельдерлін; з нім. [пер. і прим. М. Бажана; передм. Д. Наливайка]. - Київ: Дніпро, 1982
7. Шифр книги у бібліотеці ЛНУ (Драгоманова, 7) I 409959, I 547990
8. Гельдерлін Ф. Гиперион. Стихи. Письма. Сюжетта Гонтар. Письма Диотимы. / Гельдерлін Ф. - [Пер. с нем. Примечания и послесловие Н.Т.Беляева]. - Москва : Наука, 1988. (Академия наук СССР, Серия Литературные памятники).
9. Шифр книги у бібліотеці ЛНУ (Драгоманова, 7) I 478505
10. Дейч Ал. Судьбы поэтов: Гельдерлін, Клейст, Гейне. М., 1968.
11. Шифр книги у бібліотеці ЛНУ (Драгоманова 17) I2442756 I 2448621 (чит)
12. Жук И.В. История философии. Энциклопедия. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.velikanov.ru/philosophy/gjol'derlin.asp>
13. Табакова Г.І. Античний текст в ліричному романі Ф. Гельдерліна “Гіперіон” [Електронний ресурс].
14. Хюбнер К. Истина мифа [Електронний ресурс] / Хюбнер Курт. – М. : Республика. – 1996. – 448 с. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/01.php
15. Чуловський Б. Фрідріх Гельдерлін – особистість і митець: особливості рецепції в Україні : Монографія / Чуловський Богдан. – Дрогобич : Коло, 2006. – 186 с.

Seminar 13.: Literarische Ästhetik bei Novalis („Hyazinth und Rosenblüthchen“, „Heinrich von Ofterdingen“)

ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka

1. Theoretischer Teil:

1.1. Ästhetik der Romantik

1.1.1. Synthese von Philosophie, Ästhetik und Schaffen in einem schöngestaltigen Werk als Kennzeichen der Frühromantik.

1.1.2. Romantische Poesie als universale Poesie.

1.1.3. Identität / Darstellung.

1.1.4. Romantische Ironie als Betonung der Textualität einer Dichtung (Transzendentalpoesie).

1.1.5. Poetischer Stil.

1.1.6. Romantische Allegorie.

1.1.7. Prinzip des romantischen Historismus.

1.1.8. Fragmentarischer Charakter der Darstellung.

1.1.9. Romantisches Märchenkonzept.

1.2. Philosophie des „magischen Idealismus“.

1.2.1. Romantisierung der Welt.

1.2.2. Historizität und Geistlichkeit der Natur (das Goldene der Vergangenheit, die eiserne Zeit der Gegenwart und Goldene Zeitalter der Zukunft).

2. Praktischer Teil:

2. 1. Märchen „HYAZINTH UND ROSENBLÜTHCHEN“ von Novalis als philosopheme der Romantik.

2.1.1. Genrebesonderheiten des Kunstmärchens,

2.1.2. Schema des Sujets.

2.1.3. Zeit-Raum-Konstellation.

2.1.4. Romantisierung der Natur.

2.1.5. Romantische Philosophie der Liebe.

2.2. Roman „HEINRICH VON OFTERDINGEN“ als poetische Darstellung der romantischen Ästhetik.

2.2.1. Genrebesonderheiten des romantischen Romans (Bildungs- und über das Reifen des menschlichen Geistes → symbolische des transzendentalen Geistes → Poetisierung der Liebesroman).

2.2.2. Romankomposition des „Heinrich von Ofterdingen“ → Die Kapitel als in sich geschlossene Einheiten → Die Gliederung des Romans → Interpretation der einzelnen Teile im Sinne der Gesamtkonzeption des Romans: Entwicklung Heinrichs zum Dichter.

2.2.2.1. Das tragende Motiv der *Zueignung* des Romans – Die Verschwisterung von Kunst und Liebe.

2.2.2.2. Die Erweckung der *Erwartung* bei Heinrich von Ofterdingen durch den Traum über *die blaue Blume* → Traum und Alltag → die Ähnlichkeit und der Unterschied beider Träume → die blaue Blume als vorgegebenes Symbol einer Erfüllung → die Bedeutung der blauen Blume im Ablauf des Romans → der Traum des Vaters als Leittext des Romans.

2.2.2.3. Der Aufbruch → Anlass der Reise → Transzendierung der Realität → die Wirksamkeit der Dichter.

2.2.2.4. Funktion des Reisemotivs (Linearität des Geschehens / Simultaneität → der Weg nach Augsburg als „der Weg nach Inneren“, in die Tiefe des menschlichen Gemüts.

2.2.2.5. Zeit des Geschehens als eine allgemeingültige Phase des Übergangs.

2.2.2.6. Konzeption des Mittelalters im Roman.

2.2.2.7. Rolle der philosophischen Gespräche im Werk.

2.2.2.8. Modellhafte Funktion der Sage vom Sänger Arion.

2.2.2.9. Sich-Finden und Vereinigen von Kunst- und Natursinn in der Atlantis-Sage.

2.2.2.10. Der Versöhnungsgedanke in der Geschichte von Zulima → Beginn von Heinrichs Dichtung.

2.2.2.11. Das Motiv des Bergbaus als „ernste Sinnbild des menschlichen Gemüts“ → der Bergbau im Zusammenhang einer Geschichte der Natur → der Bericht des Bergmanns als Vorbereitung Heinrichs auf seinen Beruf.

2.2.2.12. Geschichte des Einsiedlers → Personifizierung der Geschichte → der Bericht des Einsiedlers als Vorbereitung Heinrichs auf seinen Beruf.

2.2.2.13. Gespräch mit den Kaufleuten.

- 2.2.2.14. Das Fest → Sinn und Gestaltung des Festes → Die sinnliche Erfahrung der Welt.
- 2.2.2.15. Der Traum → Einsicht in den Gang der Entwicklung → Gliederung des Traums → die Vereinigung der Liebenden → das 6. Kapitel als Übergang zum Endlichen.
- 2.2.2.16. Novalis' romantische Ästhetik in den Dialogen von Heinrich und Klingsohr (die Wechselbeziehungen zwischen Einbildungskraft und Natur → Zustand des innigen, unreflektierten Einsseins mit der Natur → Zusammenwirken von poetischen und gegenpoetischen Kräften in Natur und Geschichte → Poesie als natürliche Wesenskraft des Menschen → Gemeinsamkeit der Poesie und Liebe).
- 2.2.2.17. Gespräch mit Mathilde: Beginn eines „ewigen“ Glücks → die Verlobung als Eintritt in die dichterische Welt.
- 2.2.2.18. Dichtung als bewegende Kraft der Geschichte → Dichtung als Neubegründung Goldener Zeit → Dichtung als Ordnung von Gegenständen → Liebe zu Mathilde als Heinrichs erste Dichtung → Heinrichs Liebe zu Mathilde -Liebe zur personifizierten Poesie → Darstellung des Ewigen in der Zeit.
- 2.2.2.19. Klingsohr's Märchen von Eros und Fabel als Roman-Sinn in komprimiertester Form (Märchen als prophetische Darstellung → romantische Allegorie) → Zeit (Nacht und Tag, Beginn von Ewigkeit → Vergleich mit der Geschichte Heinrichs) → Orte → Personen des Märchens → Fabel als bewegendes Prinzip → Mythologie → Bedeutung des Märchens.
- 2.2.2.20. Astralis-Poesien-Mythos im zweiten Teil als Versinnbildlichung des Werdens der Poesie.
- 2.2.2.21. Motiv des Todes als wahres Leben.
- 2.2.3. Hauptidee des Romans: Sicherkennen im Akt der intellektuellen Anschauung und Sichverwirklichung durch die Liebe und Poesie.
- 2.2.4. Zur Funktion des Weiblichen im „Heinrich von Ofterdingen“.
- 2.2.5. „Heinrich von Ofterdingen“ als „progressive Poesie“
- 2.2.6. Der romantische Roman als Verwandter der Enzyklopädie.

2.2.7. Ästhetische und philosophische Grundlage der Romantik im Werk von Novalis.

Primärtexte:

Hyazinth und Rosenblütchen (aus Lehrlinge zu Sais)

Heinrich von Ofterdingen

Sekundäre Literatur:

1. Ботникова Н. Я. Немецкая романтическая новелла // Deutsche romantische Märchen. – М., 1980. – С. 5–32.
2. Ботникова Н. Я. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж: ВМИОН, 2004.
3. Грешных В. И. Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков. – Калининград, 2001.
4. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм. – Ленинград, 1997.
5. Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. – М., 1975.
6. Избранная проза немецких романтиков. – М., 1979. – Т. 1.
7. Карельский А. В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных л
8. литератур. Главы из книги. Публикация и вступление А. Ботниковой, О. Вайнштейн // Иностранная литература. – М., 2006. – № 6. – С. 173–189.
9. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література 19 сторіччя. Доба романтизму. – Терношль, 2001.
10. Новалис Генрих фон Офтердинген. – М.: Ладомир, 2003.
11. Новалис Гимны к ночи. – М.: Энигма, 1996.
12. Новалис і дух романтизму. Матеріали міжнародного симпозіуму,
13. Кит, 12–13 березня 2005 р. // Вікно в світ. – К., 2005. – Вип. 19. – №1.
14. Новалис Фрагменты // Литературные манифесты
15. западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 94–107.
16. Ханмурзаев К. Г. К проблеме личности в романе Новалиса “Генрих фон Офтердинген“ // Вестник МГУ, 1975. – № 2.
17. Ханмурзаев К. Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика.
18. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998.
19. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и её разрушение. – М., 1997.

20. Эстетика немецкого романтизма / А. В. Михайлов. – М., 1987.
21. Barth A. Inverse Verkehrung der Reflexion. – Heidelberg: Winter, 2001.
22. Beese M. Novalis. Leben und Werk. – Rostock: Neuer Hochschulschriften–Verlag, 2000.
23. Engel M. „Träumen und Nichtträumen zugleich“. Novalis' Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik // Uerlings H. Novalis und die Wissenschaften. – Tübingen, 1997.
24. Fankhauser R. Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997.
25. Folkmann M. N. Figurationen des Übergangs: Zur literarischen Ästhetik bei Novalis. – Frankfurt: Lang, 2005.
26. Gallant Ch. Der Raum im Novalis' dichterischen Werk. – Bern: Lang, 1978.
27. Kempowski I. Mittelalterrezeption im Werk des Novalis. – Tübingen:
28. Niemeyer, 1994.
29. Kubik A. Die Symboltheorie bei Novalis. – Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.
30. Mahoney D. F. Friedrich von Hardenberg (Novalis). – Stuttgart: Metzler, 2001.
31. Mahr J. Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“. – München, 1970.
32. Safranski R. Romantik. Eine deutsche Affare. – München: Carl Hanser Verlag, 2007.
33. Schmaus M. Die poetische Konstruktion des Selbst. – Tübingen: Niemeyer, 2000.
34. Schulz G. Universum und Blaue Blume. – Oldenburg, 2002. 30. Warnung B. Novalis zur Einführung. – Hamburg, 1996.
35. Zanucci M. Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit. – Paderborn, München: Schöningh, 2006.

Seminar 14.: Genieästhetik im Roman „Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ von E. T. A. Hoffmann

ausgearbeitet von Doz. Switlana Macenka

1. Theoretischer Teil

- 1.1. Romantische Ironie.
- 1.2. Grotteske und Arabeske.
- 1.3. Fragmentarischer Charakter der Darstellung.
- 1.4. Romantische Allegorie.
- 1.5. Die innere und äußere Welt – die Grenzen zwischen Imagination und Wirklichkeit.
- 1.6. Musik als die romantischste aller Kunstarten.
- 1.7. Synästhesie.
- 1.8. Romantische Kunstauffassung.
- 1.9. Hoffmannsche Menschenteilung in Spießer und Enthusiasten (Musiker).
- 1.10. Intertextualität.

2. Praktischer Teil:

- 2.1. Genrebesonderheiten des „Katers Murr“ → Fragmentarische Biografie → satirischer Roman → Entwicklungsroman → Künstlerroman.
- 2.2. Kompositorisches Grundkonzept → poetische Verknüpfung von Kater-Biografie und Kreislerfragmenten → ironische Parallelisierung beider Erzählstränge.
 - 2.2.1. Liebe des Künstlers / Liebe des Spießers.
 - 2.2.2. Kunstauffassung Kreislers / Kunstkonzeption Murrs.
 - 2.2.3. Verhältnis der Welt des Künstlers zu der des Rationalisten → Gegensatz als eine ironische Spiegelung → „Ironie des Lebens“.
- 2.3. Textstruktur: heterogene Elemente → Fragmente sind dem Ganzen untergeordnet → Orientierung an die Realität → Fantastische Überhöhung → Ironie als Darstellungsmittel → Dualismus der Wirklichkeit.
- 2.4. Erzählstruktur:
 - 2.4.1. Erzählperspektive → Ich-Perspektive im Murr-Teil → personale Erzählsituation mit wechselnder Perspektive im Kreisler-

Teil → Ziele des Herausgebers (Vorwort, Nachwort, Kommentare).

2.4.2. Erzählverfahren:

2.4.2.1. Autobiografie → Kater als handelnde Figur (Tierfabel) → exakte lineare Beschreibung von Abläufen → Verknüpfung der Einzelkapitel → Erzählphasen → Laufstege zum Kreislerbuch → übertreibende Ironie.

2.4.2.2. Durchbrechen eindeutiger chronologischer Festlegungen → Großphasen der Erzählung → Vorzeithandlung → Vorausdeutung → exakte Beschreibung gesellschaftlicher Zustände (Hof) → Der Meister Abrahamstrang → Sarkasmus (Kommentare aus der Kreisler-Perspektive) → tragische Ironie (Selbsteinschätzung Kreislers, Meister Abraham über Kreisler).

2.5. Zeit- und Raumgestaltung.

2.5.1. Umstellung des sukzessiven Zeitablaufs → Raffungs- und Dehnungsintensitäten → Rückblenden und Vorausdeutung.

2.5.2. Der Hof → der Park → das Kloster → die Alltagswelt.

2.5.3. Die integrale Einheit des Romans.

2.6. Thematik → Problemfelder:

2.6.1. Kater Murr – eine Satire auf philiströsen Bildungsbürger → Kater Murrs Biografie: Bildung, gesellschaftliche Erfahrung, künstlerische Tätigkeit, Pragmatismus → Diskrepanz zwischen Schein und Sein (Selbstbewertung der künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeit, Liebesgeflüster mit der Taube, Katzburschenschaften).

2.6.1.1. Die intertextuelle Bezogenheit der Figur des Katers Murr → shakespearesche Vorlage. → „Gestiefelter Kater“ von L. Tieck.

2.6.1.2. Kater Murr – das Genie im performativen Widerspruch.

2.6.2. Kreisler und das Problem der sich absolut verstehenden Künstlerexistenz → Existenzprobleme des künstlerischen Menschen – Kreisler und die Gesellschaft, Rolle der Kunst am Hof. → Symbolik des Namen „Kreisler“ → Kreisler und Liebe → Motiv des Wahnsinns: Künstlertum und / oder Wahnsinn → Motiv des Doppelgängertums.

2.6.2.1. Die intertextuelle Bezogenheit der Figur Kreislers → Hamlet → Joseph Berglinger.

2.6.2.2. Kreisler – das ernüchterte Genie.

2.6.3. Auseinandersetzung mit dem Philistertum einerseits und mit dem absoluten Anspruch des Künstlers.

2.6.4. Der intertextuell-parodistische Roman – „Kater Murr“.

2.6.5. Fantastik im Roman.

2.6.6. Mittel der Satire im Roman → Humor → Ironie → Parodie → Groteske → Arabeske.

während der Musik in das Übrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Übel sein soll, hier aber offenbar vom Guten ist, da ihr deshalb manchmal ein Liebhaber oder gar ein Ehegemahl, von der Süßigkeit der ungewohnten Rede berauscht, ins Garn fällt. Himmel, wie unabsehbar sind die Vorteile einer schönen Musik! ... Wie zweckmäßig ist es nicht, dass die Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent zur Kunst haben, worauf es ja auch eigentlich gar nicht ankommt, doch zur Musik angehalten werden, um so, wenn sie sonst noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen, doch wenigstens das ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung beitragen zu können! Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, dass sie in ihrer Reinheit (ohne Einmischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluss auf die zarte Jugend ist. (Text aus: E.T. A. Hoffmann, Kreisleriana. In: Hannsludwig Geiger [Hrsg.]: Sämtliche poetischen Werke. Bd. 1. Wiesbaden: Emil Vollmer. - S. 38–43).

4. Äußern Sie sich zu dem Problem „Wahnsinn und Künstlertum“.

„Den Poeten und Wahnsinnigen verbindet das Festhalten am Ideal der Liebe gegen die beschränkte Alltäglichkeit. Was sie trennt, den Poeten vor dem Wahnsinn bewahrt, ist die poetische Bewältigung seines Zwiespalts. In der Kunst findet all das seinen Ausdruck, was der alltäglichen Erfahrung versagt bleibt, im realen Leben des Künstlers aber bleibt der Konflikt bestehen. Wahnsinnig wird der, der auf der Verwirklichung des „Traums eines anderen Seins“ beharrt, der lieber die Realität eintauscht, als diesen Traum preiszugeben. Der Poet aber, im Leiden am „wachen Leben“ dem Wahnsinnigen gleich, hat in seiner poetischen Aufhebung des Traums den Verzicht auf reale Erfüllung schon ausgesprochen“.

(Text aus: Andreas und Christiane Seiverth: Kein Talent, glücklich zu sein: Alltag und Traum bei E. T. A. Hoffmann // H. C. Kirsch: Klassiker heute. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. S. 184)

5. Erläutern Sie den Begriff „romantische Ironie“ mit Hilfe der Definition von F. Schlegel.

Friedrich Schlegel: Ironie

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich, sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem

bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und missglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten. (...) Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist. (...) Ich kann die didaktische Poesie nicht für eine eigentliche Gattung gelten lassen, so wenig wie die romantische. Jedes Gedicht soll eigentlich romantisch und jedes soll didaktisch sein in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen unendlichen Sinn bezeichnet. Auch machen wir diese Forderung überall, ohne eben den Namen zu gebrauchen. Selbst in ganz populären Arten, wie z. B. im Schauspiel, fordern wir Ironie; wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei. Dieses scheint uns das Wesentlichste, und was liegt nicht alles darin? — Wir halten uns also nur an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben. (Text aus: Fragment 108, 48 aus der Zeitschrift „Lyceum“ [1797] und ein Teil aus dem „Gespräch über die Poesie“ [1800]; zitiert nach: R. Ulshöfer [Hrsg.], Arbeitsbuch Deutsch, Sek. II. Bd. 2. Karlsruhe: G. Braun 1972. S. 214)

6. Analysieren Sie den Begriff „Genie“ nach I. Kant.

Kant „Kritik der Urteilskraft“ (1790)

„Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welches die Natur der Kunst die Regel gibt...

Man sieht hieraus, dass Genie 1) ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorzubringen: nicht Geschichtlichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich, dass Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2) Dass, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung, dienen müssen“.

7. Lesen Sie die Definitionen des Begriffs „Intertextualität“ (<http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/epik/intertextg.htm>). Was verstehen Sie

unter diesem Begriff? Über welche Arten von Intertextualität kann man bei Hoffmann sprechen?

Intertextualität (nach Gerard Genette)

Der erste, weit gefasste Intertextualitätsbegriff geht auf die Theorie der Dialogizität von Michail Bachtin zurück. Seiner Auffassung nach sind die Wörter, die wir benutzen, immer schon von den Spuren geprägt, die andere Sprecher mit ihren jeweiligen Absichten in ihnen hinterlassen haben. Im Roman sieht Bachtin demzufolge nicht mehr eine monolithische Einheit, sondern eine *“künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“*. Die bulgarische Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva, die 1965 nach Paris emigrierte, hat Bachtin im Westen bekannt gemacht. Gemeinsam mit anderen Forschern entwickelte sie Bachtins Ideen weiter und prägte den Begriff der 'Intertextualität' als Zentralkategorie einer umfassenden Textwissenschaft. Ihr zufolge ist jeder Text ein *“Mosaik von Zitaten“*. Im *“Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren“*. Diese Theorie der 'Intertextualität' beschreibt also generelle Eigenschaften aller Texte und nicht nur die vom Autor beabsichtigten Beziehungen und Anspielungen auf andere Texte.

(Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979; Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturierung, Kohl 1972).

Seit den siebziger Jahren ist der Begriff der 'Intertextualität' zu einem zentralen Konzept der Literaturwissenschaft und vor allem der Erzählforschung geworden. Grundsätzlich kann man zwei unterschiedliche Ansätze unterscheiden. Im ersten – eher theoretisch orientierten – wird 'Intertextualität' sehr weit gefasst. Hier steht die Offenheit und der prozessuale Charakter der Literatur im allgemeinen im Mittelpunkt. Im zweiten Ansatz geht es eher darum, die Beziehungen zwischen konkreten Texten zu klären und zu systematisieren. Er ist besonders für Aspekte der praktischen Analysearbeit fruchtbar. Dabei sind die Klassifizierungsversuche, die der französische Literaturwissenschaftler Gerard Genette vorgeschlagen hat, gut zu handhaben. Genette versucht die Relationen verschiedener Texte zueinander zu systematisieren und diese Beziehungen zu erklären. Sein Oberbegriff der 'Transtextualität' fasst fünf unterschiedliche Formen textübergreifender Beziehungen zusammen.

Die erste ist die 'Intertextualität' in einem engeren Sinne. Genette unterscheidet innerhalb der *“effektiven Präsenz eines Textes in einem anderen“* drei Erscheinungsformen: das Zitat (in Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe), das Plagiat (nicht deklarierte, aber wörtliche Übernahme) und die Anspielung (fragmentarische, nicht deklarierte Entlehnung, die der Leser nur erkennt und versteht, wenn ihm der Bezugstext bekannt ist; ansonsten wird die Anspielung überlesen oder kann nur vermutet werden).

Eine zweite Form textübergreifender Beziehungen ist die 'Paratextualität' (griechisch 'para' bedeutet 'neben, über ... hinaus'). Der Paratext bildet einen Kommentar zum eigentlichen Text, indem er ihm Informationen hinzufügt, die die Lektüre steuern können. Hinsichtlich seiner räumlichen Nähe zum Buch gliedert sich der Paratext für Genette zum einen in den Teritext', der – wie Schutzumschlag,

Titel, Gattungsangabe, Vor- und Nachwort oder auch verschiedene Motti – relativ fest mit dem Buch verbunden ist. Zum anderen gibt es den 'Epitext', der Mitteilungen über das Buch enthält, die in der Regel an einem anderen Ort plaziert sind – wie Interviews, Briefwechsel oder Tagebücher.

Die 'Metatextualität' (griechisch 'meta': 'zwischen, hinter, nach') als dritte Art der 'transtextuellen' Beziehungen meint den Kommentar eines Textes durch einen anderen, wie das beispielsweise in Form der Literaturkritik oder des wissenschaftlichen Schreibens über Literatur geschieht.

Mit der 'Hypertextualität' beschäftigt sich Genette ausführlicher in seinem Buch *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Diese vierte Erscheinungsform der 'Transtextualität' meint die komplette Umformung eines Ausgangstextes. Sie kann auf zwei verschiedenen Wegen vonstatten gehen: Entweder mittels der Technik der 'Transformation', wobei das Thema das selbe bleibt, jedoch in einem anderen Stil behandelt wird (z. B. die Umformung der Homerischen *Odyssee* im *Ulysses* von James Joyce). Mit der Technik der 'Imitation' hingegen wird der Stil beibehalten, aber das Thema verändert. (Genettes Beispiel ist Vergils *Aeneis*, wo im Stile von Homers *Odyssee* ein anderes Thema behandelt wird). Diese beiden Beziehungstypen sind relativ stabil und gut voneinander abgrenzbar. Dagegen gehen die verschiedenen funktionalen Arten, in denen sich der Hypertext auf seinen Ausgangstext beziehen kann (spielerisch, satirisch, ernst), eher ineinander über und sind in der Praxis mitunter schwer auseinanderzuhalten.

Register Beziehung	spielerisch ironisch	satirisch polemisch	ernst humoristisch
Transformation	Parodie	Travestie	Transposition
Imitation	Pastiche	Persiflage	Nachbildung

(Die Tabelle stammt aus Genette, *Palimpseste*, 1993)

Die fünfte und letzte Form 'transtextueller' Beziehungen sieht Genette in der 'Architextualität' (griechisch 'archein': 'der erste sein'). Hier geht es vor allem darum, wie ein Text sich in eine übergreifende Kategorie, zum Beispiel die Gattung einschreibt. Das magrecht abstrakt klingen. Tatsächlich denken wir aber ständig und mit Selbstverständlichkeit über Gattungsbezüge nach, wenn wir den Unterschied oder die Gemeinsamkeiten eines Textes von und mit anderen beschreiben. (Gerard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993).

8. Erläutern Sie anhand von folgenden Erklärungen (<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>) den Begriff „Performativität“. Welche Rolle spielt die Performativität in der Struktur der Gestalt des Katers Murr?

Performativität

Der Ausdruck "performative" ist eine Wortprägung des Oxforder Sprachphilosophen John L. Austin. Während konstative Äußerungen einen bestehenden Sachverhalt beschreiben oder Tatsachen behaupten und folglich wahr oder falsch sind, vollziehen performative Äußerungen eine Handlung, die sie benennen. Mit performativen Sprechakten werden Handlungen vollzogen,

Tatsachen geschaffen und Identitäten gesetzt. In diesem Sinne können sie zwar nicht wahr oder falsch sein, jedoch gelingen oder fehlschlagen. Während Austin im Verlauf seiner Analyse die Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen fallen lässt und sie durch die Triade lokutionärer, illokutionärer und perlokutionärer Akte ersetzt, reformuliert der französische Sprachwissenschaftler Emile Benveniste den Begriff des Performativen unter Betonung seiner autoritativen und subjektkonstitutiven Funktionen.

Für poststrukturalistische Positionen entscheidend ist die Differenzierung zwischen Performanz (*performance*) und Performativität. Während *Performanz* verstanden als Aufführung oder Vollzug einer Handlung ein handelndes Subjekt vorauszusetzen scheint (das ist auch die Position der Sprechakttheorie), bestreitet der Terminus *Performativität* gerade die Vorstellung eines autonomen, intentional agierenden Subjekts. Die *Performativität einer Äußerung* unterstreicht deren Kraft, das Äußerungssubjekt und die Handlung, die sie bezeichnet, in und durch diesen Äußerungsakt allererst hervorzubringen. Derrida akzentuiert darüber hinaus die Iterabilität und Zitathaftigkeit performativer Äußerungen. Damit eine performative Äußerung gelingen kann, muss sie (je nachdem ob, man eine zeichentheoretische oder kulturtheoretische Perspektive einnimmt) als zitathafte oder rituellhafte Form in einem System gesellschaftlich anerkannter Konventionen und Normen erkennbar und wiederholbar sein. Das heißt auch, dass die Möglichkeit des Scheiterns und des Fehlschlagens performativer Äußerungen dem Sprechen und der Sprache nicht äußerlich, sondern inhärent ist.

Seminar 15.: Dramatisches und prosaisches Werk Heinrich von Kleists

(ausgearbeitet von Diana Melnyk)

1. Theoretischer Teil.

- 1.1. Drama in der Zeit der Romantik. Wichtige Vertreter, Beispiele, Besonderheiten.
- 1.2. Das Leben und Schaffen Heinrich von Kleist.
- 1.3. Kleist als Außenseiter der literarischen Romantik.
- 1.4. Besonderheiten der künstlerischen Methode H. von Kleist.
 - 1.4.1. Zwischen klassischen und romantischen. Neue Züge in Dramaturgie.
 - 1.4.2. Rolle der Dialoge in Dramen und Novellen. Verständnis und Missverständnis.
 - 1.4.3. Besonderheit Kleistischer Charaktere.
- 1.5. Konfliktanalyse als Methode der Dramenanalyse. Konfliktanlässe - Konflikthandlungen - Entscheidungen - Folgehandlungen - Konfliktlösung

2. Praktischer Teil

- 2.1. Lustspiel "Der Zerbrochene Krug". Problem der Gattungszuordnung.
 - 2.1.1. Konflikte im Drama
 - 2.1.1.1. Konflikt Eve – Ruprecht
 - 2.1.1.2. Konflikt Marthe – Eve
 - 2.1.1.3. Konflikt Veit – Ruprecht
 - 2.1.1.4. Konflikt Adam – Eve
 - 2.1.1.5. Konflikt Adam – Licht
 - 2.1.1.6. Konflikt Adam – Walter
 - 2.1.2. Symbolisches im Drama
 - 2.1.2.1. Krug als Symbol der Jungfräulichkeit. Krug als Symbol der zerbrochenen heilen Welt.
 - 2.1.2.2. Symbolische Namen Eva, Adam (Bibel und Sündenfall)
 - 2.1.2.3. Der sprechende Name Walter
 - 2.1.2.4. Schreiber Licht als Allegorie der Intelligenz.

2.1.2.5. Die Perücke als Symbol der Würde. Verlorene Perücke Adams.

2.2. Trauerspiel “Penthesilea”

2.2.1. Antiker Stoff in der romantischen Umarbeitung. Mythos.

2.2.1.1. Mythos und Kleist

2.2.1.2 Zur Dialektik von Historizität und Aktualität

2.2.2. Handelnde Personen.

2.2.2.1 Penthesilea als Kämpferin. Penthesilea als verliebte Frau. Gewalt und Weiblichkeit.

2.2.2.2 Achill

2.2.2.3. Prothoe

2.2.2.4. Odysseus

2.2.3. Arten des Konflikts. Der innere Konflikt: Liebe-Krieg. Der äußere Konflikt: Griechen gegen Amazonen.

2.2.4. Neuheit in der Darstellung der Charaktere. Klassische Harmonie gegen die Rebell der Romantik.

2.3. “Michael von Kolhaas” als psychologische Erzählung.

2.3.1. Geschichtlicher Hintergrund der Novelle. Historische Gestalten.

2.3.2. Figur Michael von Kolhaas als literarische Figur und historische Gestalt.

2.3.2.1 Der innere dramatische Konflikt einer Person, Kolhaas.

2.3.2.2. Konflikt mit der Gesellschaft und mit dem Staat.

2.3.2.3. Lösung des Konfliktes: Sozial-psychologisches Kompromiss.

2.3.3. Recht und Gerechtigkeit in Kleists “Michael von Kolhaas”.

2.3.3.1. Vier Stufen der Sujetentwicklung: Versuche aktiver Tätigkeit auf dem Wege zur Gerechtigkeit (Stufen 1,2). Kampf gegen die Ungerechtigkeit.

2.3.3.2. Dritte Stufe – Verhaftung in Dresden.

2.3.3.3. Kolhaas Tod.

2.3.4. Gleichnis zu den “Räuber” von F.Schiller.

2.3.5. Romantische Motive in der Erzählung Michael von Kolhaas.

Primärtexte

“Der zerbrochene Krug”,
“Penthesilea”,
“Michael von Kolhaas”

Literaturhinweise

1. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология. - Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1987
2. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. – М., 1966;
3. Клейст Г. фон. Драмы. Новеллы. М.: Худ. лит., 1969. 624 с.
4. Дейч А. Судьбы поэтов. Клейст, Гельдерлин, Гейне
5. Böschenstein, Bernhard: Kleist und Rousseau. In: Kleist Jahrbuch 1981/82, Berlin 1983, S. 145-157.
6. Bronfen, Elisabeth: Liebeszerstückelung. “Penthesilea” mit Shakespeare gelesen. In: Kleist-Jahrbuch 1999. Hrsg. v. Günter Blamberger (u.a), Stuttgart 2000, 174 – 193.
7. Müller, Gernot: Die „Penthesilea“ als poetisches Panorama. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hrsg. v. Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 89-102.
8. Müller, Joachim: Goethe und Kleist. In: Goethe und seine großen Zeitgenossen
9. Wittkowski, Wolfgang: Goethe und Kleist. Autonome Humanität und religiöse Autorität zwischen Unbewusstsein und Bewusstsein in „Iphigenie“, „Amphitryon“, „Penthesilea“, in: Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration, hrsg. v. Ders., Tübingen 1984, S. 205-229.
10. Bartz, Sarah Gewalt und Weiblichkeit. Eine vergleichende Betrachtung von Kleists „Penthesilea“ und Grillparzers „Libussa“ [Elektronischer ресурс]. - Режим доступа: <http://www.obib.de>

Aufgaben:

1. Lesen Sie den Auszug aus dem Trauerspiel "Penthesilea". Untersuchen Sie die Konfliktdarstellung im Drama:

Kleist: Penthesilea - 7. Auftritt

[...] **Die Oberpriesterin.** Vor wenigen Minuten In jenes Obeliskens Schatten stand ich, Als der Pelid*, und sie**, auf seiner Ferse, Den Winden gleich, an mir vorüberauschten. Und ich: wie geht's? fragt' ich die Eilende. Zum Fest der Rosen, rief sie, wie du siehst! Und flog' an mir vorbei und jauchzte noch: Lass es an Blüten nicht, du Heil'ge, fehlen!

Die erste Priesterin. (zu den Mädchen) Seht ihr sie? sprecht!

*** **Das erste Mädchen.** (auf dem Hügel) Nichts, gar nichts sehen wir! Es lässt kein Federbusch sich unterscheiden. Ein Schatten überfleucht von Wetterwolken Das weite Feld ringsher, das Drängen nur Verwirrter Kriegerhaufen nimmt sich wahr, Die im Gefild' des Tod's einander suchen.

Die zweite Priesterin. Sie wird des Heeres Rückzug decken wollen.

Die Erste. Das denk' ich auch. –

Die Hauptmännin. Zum Kampf steht sie gerüstet, Ich sag's euch, dem Peliden gegenüber, Die Königin, frisch, wie das Perserross, Das in die Luft hoch aufgebäumt sie trägt, Den Wimpern heiß're Blick', als je, entsendend, Mit Atemzügen, freien, jauchzenden, Als ob ihr junger kriegerischer Busen Jetzt in die erste Luft der Schlachten käme.

Die Oberpriesterin. Was denn, bei den Olympischen, erstrebt sie? Was ist's, da rings, zu Tausenden, uns die Gefangenen in allen Wäldern wimmeln, Das ihr noch zu erringen übrig bleibt?

Die Hauptmännin. Was ihr noch zu erringen übrig bleibt?

Die Mädchen. (auf dem Hügel) Ihr Götter!

Die erste Priesterin. Nun? Was gibt's? Entwich der Schatten?

Das erste Mädchen. O ihr Hochheiligen, kommt doch her!

Die zweite Priesterin. So sprecht!

Die Hauptmännin. Was ihr noch zu erringen übrig bleibt?

Das erste Mädchen. Seht, seht, wie durch der Wetterwolken Riss, Mit einer Maße Licht, die Sonne eben Auf des Peliden Scheitel niederfällt!

Die Oberpriesterin. Auf wessen?

Das erste Mädchen. Seine, sagt' ich! Wessen sonst? Auf einem Hügel leuchtend steht er da, In Stahl geschient sein Ross und er, der Saphir, Der Chrysolith, wirft solche Strahlen nicht! Die Erde rings, die bunte, blühende, In Schwärze der Gewitternacht gehüllt; Nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie, Die Funkelpracht des Einzigen zu heben!

Die Oberpriesterin. Was geht dem Volke der Pelide an? – Ziemt's einer Tochter Ares, Königin, Im Kampf auf einen Namen sich zu stellen? (zu einer Amazone) Fleuch gleich, Arsinoe, vor ihr Antlitz hin, Und sag' in meiner Göttin Namen ihr, Mars habe seinen Bräuten sich gestellt: Ich forderte, bei ihrem Zorn sie auf, Den Gott bekränzt zur Heimat jetzt zu füh-ren, Und unverzüglich ihm, in ihrem Tempel, Das heil'ge Fest der Rosen zu eröffnen! (die Amazone ab) Ward solch ein Wahnsinn jemals noch er-hört!

Die erste Priesterin. Ihr Kinder! Seht ihr noch die Königin nicht?

Das erste Mädchen. (auf dem Hügel) Wohl, wohl! Das ganze Feld erglänzt – da ist sie!

Die erste Priesterin. Wo zeigt sie sich?

Das Mädchen. An aller Jungfrau'n Spit-ze! Seht, wie sie in dem goldnen Kriegs-schmuck funkelnd, Voll Kampflust ihm

* Achill

* Penthesilea

* Teichoskopie-Kunstgriff im Drama, schwer darstellbare Vorgänge o.Ä. dem Zuschauer dadurch zu vergegenwärtigen, dass sie ein Schauspieler schildert, als sähe er sie außerhalb der Bühne vor sich gehen; Mauerschau

entgegen tanzt! Ist's nicht, Als ob sie, heiß von Eifersucht gespornt, Die Sonn' im Fluge übereilen wollte, Die seine jungen Scheitel küsst! O seht! Wenn sie zum Himmel auf sich schwingen wollte, Der hohen Nebenbuhl'rin gleich zu sein, Der Perser könnte, ihren Wünschen frörend, Geflügelter sich in die Luft nicht heben!

Die Oberpriesterin. *(zur Hauptmännin)* War keine unter allen Jungfrau'n denn, Die sie gewarnt, die sie zurückgehalten?

Die Hauptmännin. Es warf ihr ganzes fürstliches Gefolge Sich in den Weg ihr: hier auf diesem Platze Hat Prothoe ihr Äußerstes getan. Jedwede Kunst der Rede ward erschöpft. Nach Themiscyra sie zurückzuführen. Doch taub schien sie der Stimme der Vernunft: Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, Heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen.

Die Oberpriesterin. Was sagst du?

Das erste Mädchen. *(auf dem Hügel)* Ha, jetzt treffen sie einander! Ihr Götter! Haltet eure Erde fest – Jetzt, eben jetzt, da ich dies sage, schmettern Sie, wie zwei Sterne, auf einander ein!

Die Oberpriesterin. *(zur Hauptmännin)* Die Königin, sagst du? Unmöglich, Freundin! Von Amors Pfeil getroffen – wann? Und wo? Die Führerin des Diametengürtels? Die Tochter Mars', der selbst der Busen fehlt, Das Ziel der giftgefiederten Geschosse?

Die Hauptmännin. So sagt des Volkes Stimme mindestens, Und Meroe hat es eben mir vertraut.

Die Oberpriesterin. Es ist entsetzlich!

Die Amazone. *(kehrt wieder zurück)*

Die erste Priesterin. Nun? was bringst du? Rede!

Die Oberpriesterin. Ist es bestellt? Sprachst du die Königin?

Die Amazone. Es war zu spät, Hochheilige, vergib. Ich konnte sie, die von dem Tross der Frau-en Umschwärmt, bald hier, bald dort erschien, nicht treffen. Wohl aber Prothoe, auf einen Augenblick, Traf ich, und sagt' ihr, was dein Wille sei; Doch sie entgegnete – ein Wort, nicht weiß ich, Ob ich in der Verwirrung recht gehört.

Die Oberpriesterin. Nun, welch ein Wort?

Die Amazone. Sie hielt, auf ihrem Pferde Und sah, es schien, mit tränenvollen Augen, Der Königin zu. Und als ich ihr gesagt, Wie du entrüstet, dass die Sinnberaubte Den Kampf noch um ein einzeln Haupt verlängre, Sprach sie: geh hin zu deiner Priesterin, Und heiße sie daniederknien und beten, Dass ihr dies eine Haupt im Kampf noch falle; Sonst keine Rettung gibt's, für sie und uns.

Die Oberpriesterin. O sie geht steilbergab den Pfad zum Orkus! Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft, Dem Feind' in ihrem Busen wird sie sinken. Uns alle reißt sie in den Abgrund hin; Den Kiel seh' ich, der uns Gefesselte Nach Hellas trägt, geschmückt mit Bändern höhrend Im Geiste schon den Hellespont durch-schäumen. [...]

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1478&kapitel=8&cHash=828f07cf19penth07#gb_found]

Seminar 16. : Georg Büchners „implizite“ Ästhetik in der biografischen Erzählung „Lenz“

(ausarbeitet von Doz. Switlana Macenka)

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Ästhetik der Sturm und Drang–Bewegung.
- 1.2. Realismuskonzeption in der deutschen Literatur des XIX. Jhts.
- 1.3. Biografisches Schreiben.
- 1.4. Psychoanalytische Literaturtheorie.
- 1.5. Das Leben und Werk von J. M. R. Lenz.
- 1.6. Das Leben und Werk von G. Büchner.

2. Praktischer Teil:

- 2.1. Georg Büchners „LENZ“ als biografische Erzählung → Kunsterzählung → literarische Patographie.
- 2.2. Georg Büchner und Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792).
- 2.3. Entstehung, Quellen des Textes.
 - 2.3.1. Bericht des Pfarrers J. F. Oberlin (1740–1826) über Ankunft und Aufenthalt des Dichters J. M. R. Lenz im Steintal (Ban de la Rôche) der elsässischen Vogesen → Bezug zur dokumentarischen Vorlage → Wechsel zwischen Quellenzitat und freier Ausgestaltung im Text.
 - 2.3.2. „Lenz“ von G. Büchner als Gegenentwurf zu → Winckelmanns Klassizismus (kunsttheoretisch) —* Goethes „Werther“ (literarisch) → Goethes „Dichtung und Wahrheit“ (historisch–biografisch) .
- 2.4. Erzählhaltung und Darstellungstechnik im Werk.
 - 2.4.1. Auktorialer 3. Person–Erzähler.
 - 2.4.2. Form eines Berichts.
 - 2.4.3. Grundsätzliche Distanzierung von rationalen / kausalen Erläuterungsmustern.
 - 2.4.4. Objektive und subjektive Darstellungsweise – Wechselerzählperspektive: Schilderung aus der Distanz und aus dem Blickwinkel des Haupthelden → Dominanz der subjektiven

Perspektive.

2.4.5. Konzentrierung der Erzählperspektive auf Lenz' Subjektivität.

2.4.6. Reproduktion der seelischen Zustände von Lenz durch die Sprachbewegung (Hochgefühl, Niedergeschlagenheit, Panik).

2.5. Zeichencharakter der Naturschilderungen → gegenständliche Natur als Konkretion von Lenz' Wahrnehmungsweise → Expressivität der Naturschilderung.

2.6. „Lenz“ Problematik.

2.6.1. Kunstgespräch von Lenz und Kaufmann.

2.6.1.1. Kunstgespräch als Textsorte → literarische Tradition des Kunstgesprächs (Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, Wackenroder „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“).

2.6.1.2. Der fiktive Kaufmann als Anhänger der „idealistischen Periode“ der Literatur.

2.6.1.3. Realismuskonzeption vom fiktiven Lenz → die Meinung zu Goethe → die Shakespeares Verehrung.

2.6.1.4. Ästhetik des historischen Lenz in „Anmerkungen übers Theater“.

2.6.2. Intertextuelle Bezüge des Lenz–Fragments zu Texten des Sturm und Drang und der Romantik.

2.6.2.1. Autonomiepostulat → die Affinität des Sturm und Drang zur Natur → problematische psychische Befindlichkeit eines jungen Mannes → Wille zur Selbstständigkeit.

2.6.2.2. Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von A. von Achim und C. Brentano → „Die Leiden des jungen Werthers“ von Goethe → „Runenberg“ von L. Tieck → das Wirken des Unterbewussten in Träumen → die Verdrängung von Wunsch- und Angstvorstellungen → die Spiegelung seelischer Stimmungen in Landschaftsbeschreibungen, Somnambulismus, Mesmerismus (oder der sogenannte tierische oder animalische Magnetismus), Einheit von Natur und Geist.

2.6.3. Lenz' Denkschemata und Anderssein.

2.6.4. Spezifisches Verhältnis von Religion und Wirklichkeit in der Erzählung: instrumentelle Religiosität als Religionskritik.

2.6.5. Unfähigkeit, sich in einen sozialen Zusammenhang einzuordnen.

2.6.6. Universale Langeweile, das Leugnen jeglichen Sinns in aller menschlichen Tätigkeit.

2.7. Psychoanalytische Aspekte der Darstellung der Figur „Lenz“: Zerstörung der Persönlichkeit durch eine Kombination interner und externer Faktoren.

2.7.1. Schilderung des Krankheitsverlaufes in der Erzählung → Symptome, Ursachen und Intentionen der Krankheit → das Verhältnis der Krankheit und Normalität.

2.7.2. Der zeitgemäße Auffassung der psychischen Krankheit, der sozialen Umwelt, die das Leiden des Helden verschärft, indem sie ihn ausstößt (Weimar / Goethe) oder vereinnahmen will (der Vater / Kaufmann) und derjenigen, die, im hilflosen Versuch zu helfen, ihn schließlich der Krankheit vollends ausliefert (Oberlins Haushalt).

2.7.3. Durchdringung der Leidens- und Krankheitsphänomenologie (frühere Traumatisierung (das „Frauenzimmer“, die Zurückweisung in der unglücklichen Liebe, der „Vater“-Komplex, dem auch Goethe zuzurechnen ist), der religiöse Wahn (die Auferweckungsszene), die Bewertung der sozialen Umweltfaktoren.

2.7.4. „Angst“, „Schmerz“, „Ruhe“, „Lehre“, „Identitätsverlust“, „Erstarrung in der Psychose“, „Apathie“ als Stationen des Leidenswegs.

2.7.5. Motiv des Wahnsinns.

2.7.6. Thematisierung der Verkehrtheit der Welt.

2.7.7. Syntaktische und lexikalische Besonderheiten der Psychonarration.

Primärtext:

G. Büchner „Lenz“

Primärtext im Internet:

Zusätzliche Lektüre:

- J. W. Goethe „Die Leiden des jungen Werthers“
J. W. Goethe „Dichtung und Wahrheit“, Buch 11, Buch 14.
J. M. R. Lenz „Anmerkungen übers Theater“
J. F. Oberlin „Der Dichter Lenz, im Steintale“.

Wichtige literaturkritische Ausgaben:

1. Knapp G. P. Georg Büchner. – Stuttgart: Metzler, 2000.
2. Winter H.–G. Jakob Michael Reinhold Lenz. – Stuttgart: Metzler, 1987.

Sekundäre Literatur:

1. Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма. –М., 1972.
2. Бюхнер Г. Сочинения. –М.–Л., 1935.
3. Москвина Е. В. Приёмы создания героя в новелле Г. Бюхнера “Ленц“ // XVII Пуришевские чтения: “Путешествовать – значит жить“. Концепт странствия в мировой литературе: сборник статей и материалов конференции. – М., 2005. – С. 147–149.
4. Таран-Зайченко П. Георг Бюхнер. К 150-летию со дня рождения. – М., 1963.
5. Тураева Э. Я. Драматургия Г. Бюхнера и её сценическое воплощение. – М., 1952.
6. Тураева Э. Я. К вопросу о реализме Бюхнера // Филологические науки.– М., 1961. – № 3. – С. 149–157.
7. Arend D. Georg Büchner über Jakob Michael Reinhold Lenz oder „die idealistische Poesie fing damals an“ // Zweites Internationales GeorgBüchners Symposium, 1987 / Dedner B., Oesterle G. – Frankfurt am Main: Hain, 1990. – S. 309–332.
8. Brinkmann K. Erläuterungen zu Georg Büchner „Der Hessische Landbote“, „Lenz“, „Leonce und Lena“. – Hollfeld: Bange, 1997.
9. Büchner G. Lenz. Studienausgabe. – Stuttgart: Reclam, 1998.
10. Dissel S. Das Prinzip des Gegenentwurfes bei Georg Büchner. Von der

- Quellenmontage zur poetologischen Reflexion. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.
11. Erb A. Georg Büchner: Lenz. Eine Erzählung. – München: Oldenbourg, 1997.
 12. Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. – Berlin: Schmidt, 2007.
 13. Hasselbach K. Georg Büchner: Lenz. – München: Oldenbourg, 1988.
 14. Hauschild J.–Ch. Georg Büchner. – Stuttgart: Metzler, 1993.
 15. Knapp G. P. Georg Büchner. – Stuttgart: Metzler, 2000.
 16. Martin A. Georg Büchner. – Stuttgart: Reclam, 2007.
 17. Meier A. Georg Büchners Ästhetik. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1983.
 18. Müller U. Lehrürendhilfe: Georg Büchner Lenz. – Stuttgart, München. Klett, 1997.
 19. Müller B. „Wußten Sie schon..., daß die Alpen auch nichts Besonderes sind, wenn man sich die Berge wegdenkt?“ Anmerkungen zu Georg Büchner: „Lenz“ und die Psychoanalyse // „Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen“. Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag / Cerp–Kaufmann G., Hartkopf W. – Köln, Wien: Böhlau, 1980. – S. 279–288.
 20. Neuhuber Ch. Zur Rezeption der Lenz–Erzählung Georg Büchners // Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. – Berlin: Schmidt, 2007.
 21. Reddick J. Georg Büchner. – Oxford, 1994.
 22. Reuchlein G. Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. – München, 1986.
 23. Schaub G. Georg Büchner „Lenz“. – Stuttgart: Reclam, 1991.
 24. Studien zu G. Büchner. – Berlin: Aufbau–Verlag, 1988.
 25. Thorn-Prikker J. Revolutionär ohne Revolution: Interpretationen der Werke Georg Büchners. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
 26. Wege zu Georg Büchner. – Berlin: Lang, 1992.
 27. Werner H.-G. Georg Büchner, sein Leben und seine literarischen Texte. – Hagen: Fernuniversität, 1991.

Konsultation

„Lenz“ ist eine biografische Erzählung (Entwurf), entstanden vermutlich 1835. Büchner sah verwandte Züge im Sturm-und-Drang-Autor Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792). Teils projizierte Büchner eigene Erfahrungen in seine Figur, teils sind in der Erzählung Empfindungen des historischen Lenz repräsentiert.

Büchners Primärquelle ist der Bericht des Pfarrers Johann Friedrich Oberlin (1740–1826) über den Aufenthalt des Dichters Lenz im Steintal der elsässischen Vogesen. Bekannt war Büchner Goethes Autobiografie „Dichtung und Wahrheit“ mit den dort gegebenen Erinnerung an Lenz. Die Erzählung betrachtet man aber als einen „konsequenten Gegenentwurf zu ihren Vorlagen“. Büchner gestaltet drei thematische Komplexe, die, einander überlagernd, das Geschehen bestimmen: 1. den zentralen Leidens- und Angstdiskurs, der den Text bis zum Ende durchzieht und sich auffächert in die zugeordneten Themen: a) die eigentliche Patographie, b) punktuell auftauchende Aspekte früherer Traumatisierung („Frauenzimmerkomplex“, „Vater“-Komplex), c) den religionskritischen Diskurs als Resultante religiöser Wahnvorstellungen. 2. Die gescheiterte soziale Integration. 3. Den Kunstdiskurs (Knapp: Georg Büchner). Büchner aktualisiert die Lenz'Ästhetik. Eine besondere Rolle im Text spielt deswegen das Kunstgespräch. Eines der Themen des Kunstgesprächs ist der Idealismus. Im Sinne der Shakespeare-Verehrung des Sturm und Drang geht Büchners Lenz in dem Idealismus-Streit von dem Begriff der Realität aus, wie es auch Büchner tat. Die realistische Schilderung des tragisch-leidenden Menschen ist beiden Dichters gemeinsam. Es handelt sich um die Gestaltung der Wirklichkeit, wie sie sich entfaltet, womit dem Dichter dieselbe schöpferische Kraft wie Gott zugeschrieben wird.

Aufgaben und Materialien zum Thema

1. Lesen Sie die Äußerung von Gutzkow über die Erzählung „Lenz“ von G. Büchner. Was können Sie über die Innovation des Erzählverfahrens von Büchner sagen.

„Welche Naturschilderungen; welche Seelenmalerei! Wie weiß der Dichter die feinsten Nervenzustände eines, im Poetischen wenigstens, ihm verwandten Gemüts zu belauschen!“

Da ist Alles mitempfunden ... wir müssen erstaunen über eine solche Anatomie der Lebens- und Gemüthsstörung. G. Büchner offenbart in dieser Reliquie eine reproduktive Phantasie, wie uns eine solche selbst bei Jean Paul nicht so rein, durchsichtig und wahr entgegentritt“.

2. Teilen Sie den Text in die thematischen Sequenzen.

3. Veranschaulichen Sie anhand von Beispielen die Psychonarration.

4. Erläutern Sie die Funktion des Paradoxes im folgenden Satz:

„Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte“.

5. Charakterisieren Sie das literarische Porträt von Lenz in „Dichtung und Wahrheit“ von Goethe, vergleichen Sie es mit dem von Büchner.

6. Lesen Sie die Texte zur Diskussion (G. Schaub „Georg Büchner „Lenz“. - Stuttgart: Reclam, 1991). Was können Sie über die modernen Interpretationen des Werkes sagen?

7. Charakterisieren Sie die moderne Rezeption des Textes anhand des Artikels von Ch. Neuhuber „Zur Rezeption der Lenz-Erzählung Georg Büchners“.

8. Lesen Sie die Passage aus dem Werk vom historischen Lenz „Anmerkungen übers Theater“. Was können Sie über die Ästhetik des Dichters sagen? Vergleichen Sie die ästhetischen Konzeptionen von J. M. R. Lenz und G. Büchner.

„Nach meiner Empfindung schätz ich den Charakteristischen, selbst den Carikaturmahler zehnmal höher als den Idealisten, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist... Es ist die Rede von Charakteren... Nicht von Bildern, von Marionettenpuppen - von Menschen“.

9. Vergleichen Sie die künstlerischen Ansprüche von Winckelmann, Lenz und Büchner. Erklären Sie den Unterschied.

Winckelmann vertritt die Meinung, dass die Kunst vollkommener als die Natur sein müsse, also die Schöpfung übertreffen müsse, womit in letzter Konsequenz der schaffende sowie der mittels dieser Kunst darstellte Mensch auf eine göttliche Stufe erhoben wird: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische Schönheit die erhabene Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“. Dazu Lenzens Gegenargument: „Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen“. G. Büchner in einem Brief an die

Eltern, 28. Juli 1835: „wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll“.

10. Analysieren Sie die textliche Übereinstimmung bei einer Bemerkung Lottes (Goethe „Werther“) und einer Äußerung von Büchners Lenz. Kann man den Roman von Goethe als Vorlage der Büchners Erzählung betrachten?

Lotte:

Und der Autor ist mir der Liebste, in dem ich meine Welt wieder finde, bei dem es zugeht, wie um mich, und dessen Geschichte mir doch so interessant und herzlich wird, als mein eigen häuslich Leben, das freilich kein Paradies, aber doch im Ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist (16. Juni).

Lenz:

Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten giebt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich.

11. Vergleichen Sie die Geisteszustände der Helden, die mit der Naturempfindung und Landschaftsbeschreibung verbunden sind.

Werther:

Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir mehrwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält - mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehe ich mich oft, und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papiere das einhauchen, was so voll so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! - mein Freund! - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinung. (10. Mai).

Lenz:

Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Thäler schnitt; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß,

und dann der Wind verhallte und tief unter aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Roth hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brunst, er stand, keuchend, den Leib vorwärts geboren, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt in's Moor und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandernder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog. Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr".

Seminar 17.: Besonderheiten des deutschen Realismus am Beispiel der Werke von Th. Storm und Th. Fontane.

Ausgearbeitet von Diana Melnyk

1. Theoretischer Teil:

- 1.1. Deutscher Realismus im Vergleich zum europäischen.
- 1.2. Zum Begriff des poetischen/bürgerlichen Realismus
- 1.3. Einfluss der Romantik und der Literatur des Biedermeiers auf den deutschen Realismus.
- 1.4. Themenkreis und Problematik.
- 1.5. Einfluss der Philosophie Arthurs Schopenhauer auf die deutschen Realisten des 19. Jhs.

2. Praktischer Teil:

- 2.1. Roman von Th. Fontane "Effi Briest"
 - 2.1.1. Gattung des Romans: Liebesroman, gesellschaftlicher Roman, Eheroman, Ehebruchroman.
 - 2.1.2. Historischer und sozialer Kontext. Werte in einer preußischen Gesellschaft.
 - 2.1.3. Entstehungsgeschichte des Romans. Prototyp der Hauptheldin.
 - 2.1.4. Weibliche und männliche Figuren im Roman. Geschlechterdickurs: Weiber weiblich, Männer männlich.
 - 2.1.4.1. Frauenrolle in der Gesellschaft des 19 Jhs.
 - 2.1.4.2. Familienwerte und gesellschaftliche Normen.
 - 2.1.4.3. Männergestalten. Gesellschaftliche Erwartungen. Duell-Szene zwischen Instetten und Major von Crampas.
 - 2.1.5. Konzept der Liebe im Roman. Beziehungen in der Familie und in der Ehe.
 - 2.1.6. Erzählstruktur im Roman.
 - 2.1.6.1. Dialoge als Träger der Information → Indirekte Vorstellung der Figuren durch die Dialoge → Instetten in den Gesprächen Effis mit den Freundinnen → Effi in den Gesprächen ihrer Eltern und Instettens.
 - 2.1.6.2. Dialoge, die Aktionen von handelnden Figuren zum Thema haben → Roswitha und Johanna als sie die Binde für Annies Wunde suchen (Dialog über Die Schuldzuweisung)

2.1.6.3. Dialoge, die das Geschehen vorantreiben → Effis Gespräch mit der Ministerin → leitet eine Wende ein → Effis Zusammenbruch

2.1.6.4. Dialoge, die das Geschehen verzögern (Effi in der Kur in Bad Ems auf Post von Innstetten)

2.1.7. Problem der Kommunikation im Roman

2.1.7.1. Dialoge und Briefe als Mittel der Kommunikation.

2.1.7.2. Verständnis und Mißverständnis: gelungene/mißlungene Kommunikation.

2.1.7.3. Die Unfähigkeit sich auszusprechen. Effi → Innstetten

2.1.7.4. Brief vs Gespräch. Möglichkeit sich auszusprechen.

Primärtexte:

Th. Fontane Effi Briest

Zusätzliche Lektüre

A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung

Th. Storm Immensee

Literaturnachweise

1. Волков Е.М. Роман Т.Фонтане «Эффи Брист». М.: Высшая школа, 1979
2. Зарубежная литература XIX века: Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учебное пособие для вузов / Сост., коммент. Н.А.Соловьева, А.Ф.Головенченко, Е.Г.Петраш. - М.: Высшая школа, 1990
3. Затонский, Дмитрий Владимирович. Реализм - это сомнения ? / АН Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. - Киев: Наук. думка, 1992. - 278 с.
4. Манн Т. Старик Фонтане// Он же. Собрание сочинений в 10-ти т. Т.9. М.: Гослитиздат, 1960, с.422-450
5. Павлюк Х. Б. Творчість Теодора Шторма: поетика та проблематика:

автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец.
10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Павлюк Христина Богданівна;
Ін-т літ-ри ім. Т.Г.Шевченка. - К.: ., 2010. - 20 с.

Materialien und Aufgaben:

1. Lesen Sie die Aussage Fontanes über den Begriff des Realismus. Was meint der Autor damit.

“Der Realismus ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst (...). Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*.“

Aufgabe 2. Erarbeiten Sie den ersten Absatz des Romans entsprechend der Leseweise des Schriftstellers Amos Oz: Welche Eigenschaften lassen sich seiner Interpretation der Welt, aus der Effi kommt, zuordnen? Suchen Sie andere – vielleicht geradezu entgegen gesetzte – Begriffe für das Bild ihrer Sehnsüchte und Träume.

Aufgabe 3. Welche Motive in Effis Verhalten und Gedanken lassen sich darauf beziehen?

Das unmerkliche Fortschreiten des Schattens (Nach Amos Oz: So fangen die Geschichten an. Frankfurt 1997)

Der israelische Schriftsteller Amos Oz liest den ersten Absatz des Romans unter einer ganz bestimmten Perspektive: Er zeigt ihn als Beschreibung einer fast stillstehenden Welt, „**präziser: einen erzwungenen Stillstand**“. Statt einer „**Ansichtskarte für Touristen**“, die man bei oberflächlicher Lektüre zu sehen meint, fordert er vom Leser die heute seltene „**Muße**“, die textnahes Lesen braucht, um Fontanes Roman in seiner Eigentümlichkeit zu erfassen:

„**Wer verblüffende Wechselfälle, rasante Entwicklungen und ein unvermitteltes Ende sucht, wird hier nicht auf seine Kosten kommen. Ein Roman wie Effi Briest gedeiht auf stehendem Gewässer, ist von kaum merklichem Fluss. Unter allen Gattungen erzählender Prosa ist allein der Roman fähig, die mikroskopisch feine Bahnabweichung nachzuzeichnen, diesen**

winzigen Schritt vom Weg, in dessen Folge ein ganzes Leben langsam und unwillkürlich aus der Bahn gerät und in Verfehlung und Enttäuschung endet.

Bei sorgfältiger Lektüre dieses ersten Abschnitts zeigt sich, dass die Ruhe angespannt und die Harmonie des Bildes bedroht ist: Park und Garten sind, im Gegensatz zur sonnenbeschienenen Dorfstraße, teilweise überschattet“

Amos Oz beobachtet, wie der Schatten „*dynamisch*“ fortschreitet und in der Vorstellungswelt des aufmerksamen Lesers ein Bild entstehen lässt, das „*geometrisch, fast kubistisch*“ ist. Er vermutet auch „*versteckte Hinweise*“ auf erstarrte Bewegungen wie die der Schaukel, des Wassers im Teich oder des dort angeketteten Bootes. Durch die Anlage des Bildes entstehe – wie Oz meint – „*ein klaustrophobes Gefühl des Gefangenseins hinter den drei massiven Mauerwerken in Hufeisenform*“ und er folgert:

„Hier wird die beengende Welt der jungen Effi Briest also schon deutlich, bevor noch die Figuren, der gesellschaftliche Hintergrund, die Epoche, die Verbote und der verfehlte Ausbruchsversuch geschildert werden.“ Schließlich sieht der Schriftsteller noch „*Macht und Festigkeit, generationenalte Stärke, starre Ordnung, Herrschaft und Strenge*“ in diesem ersten Bild. „*Aber es ist eine von innen bedrohte Festung: Die Pfosten der Schaukel stehen schon etwas schief, der Garten ist umschlossen, und vor allem ist die Atmosphäre erstickend. Es liegt etwas Bedrückendes in der Schilderung einer Schaukel, die an Stricken von windschiefen Pfosten hängt und sich nicht bewegt*“. Sogar was das Bild ausklammert, was es nicht zeigt von dem, was in Wirklichkeit doch bemerkbar sein müsste – was Fontane also weglässt, erstaunt diesen ungewöhnlich achtsamen Leser:

„Eigentlich ist überhaupt keine Bewegung in dem Bild, nicht einmal ein kleines Lüftchen weht hindurch. Keine Tür tut sich auf. Kein Mensch kommt oder geht. Kein Hund bellt, kein Vogel fliegt, kein Blatt regt sich, alles ist still, stumm und starr. Kein Laut ist in dem ganzen Absatz zu hören. Kein Säuseln, nicht der leiseste Windhauch bewegt den Park, den Garten, die Canna indica, den Wetterhahn, den Teich, das angekettete Boot, die still hängende Schaukel oder die Kronen der mächtigen alten Platanen. Eine erstarrte Welt. Die einzige Bewegung in der ganzen Szene ist, wie gesagt, das unmerkliche Fortschreiten des Schattens.

Das Fazit von Amos Oz besteht in dem Gedanken, Fontane wolle eine Art von Geschäftsbeziehung mit dem Leser herstellen: einen Vertrag mit ihm schließen, ohne den es nicht möglich sei, in das ‚Haus‘ der Briests wie in den Roman überhaupt eingelassen zu werden.

„Welcher Art ist der Vertrag, den dieser Anfangssatz dem Leser als Vorbedingung für den Einlass in Haus und Roman vorlegt? Er stellt die strenge Forderung langsamer, sorgfältiger Lektüre: Ohne ausdauernde Beobachtung vermag der Betrachter das Fortschreiten des Schattens nicht wahrzunehmen. Ohne geduldiges Horchen ist die Totalität der stummen Starre nicht zu erfassen. Ohne Beachtung der Einzelheiten ist dies nichts als eine hübsche Ansichtskarte mit einem stattlichen Herrenhaus inmitten eines Parks am Ufer eines Teichs, in ruhiger Lage. Ein übereiliger Leser kann leicht irrig denken, wie glücklich sind die Reichen, und weiterhasten.“

Aufgabe 4. Beschreiben Sie die Figur Effis und Instettens nach den Aussagen des Autors und nach den Zitatbeispielen aus Roman:

Fontane an eine Bekannte am 12. Juni 1895:

»...Instetten, der übrigens von allen Damen härter beurteilt wird als er verdient...«

An Klara Kühnast am 27. Oktober 1895:

»Ja, Effi ! Alle Leute sympathisieren mit ihr uns einige gehen so weit, im Gegensatz dazu, den Mann als einen „alten Ekel“ zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich , gibt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten „Moral“ liegt und wie die lebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. Ich habe dies lange gewusst, aber es ist mir nie so stark entgegengetreten wie in diesem Effi-Briest- und Innstetten-Fall. Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar, dem es an dem, was man lieben muss, durchaus nicht fehlt. Aber sonderbar, alle korrekten Leute werden schon bloß um ihrer Korrektheiten willen mit Misstrauen, oft mit Abneigung betrachtet..«

(Erläuterungen und Dokumente, Reclam, S.111)

Selbstcharakterisierung Innstettens:

„... Mir klingt was in der Seele. Ja, wenn ich voll tödlichem Hass gewesen wäre, wenn mir hier ein tiefes Rachegefühl gesessen hätte Rache ist nichts Schönes, aber was Menschliches und hat ein natürlich menschliches Recht. So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zuliebe, war eine gemachte Geschichte, halbe Komödie. Und diese Komödie muss ich nun fortsetzen und muss Effi wegschicken und sie ruinieren und mich mit...“

(Innstetten, zu sich selbst, nach dem Duell mit Crampas zu hause in Berlin, S. 205)

„...Aber ich habe mich zu freuen verlernt. Wenn ich es einem anderen als ihnen sagte, so würde solche Rede für redensartlich gelten. Sie aber, sie finden sich darin zurecht. Sehen sie sich hier um; wie leer und öde ist das alles... ich finde das alles so trist und elend und es wäre zum Totschießen, wenn es nicht so lächerlich wäre.

...Es quält mich seit Jahr und Tag schon und ich möchte aus dieser ganzen Geschichte heraus; nichts gefällt mir mehr, je mehr man mich auszeichnet, je mehr fühle ich, das dies alles nichts ist. Mein Leben ist verpfuscht und so hab ich mir im Stillen ausgedacht, ich müsste mit all den Strebungen

und Eitelkeiten überhaupt nichts mehr zu tun haben und mein Schulmeistertum, was ja wohl mein Eigentlichstes ist, als höherer Sittendirektor verwenden können.

(Instetten im Gespräch mit Wüllersdorf nach seiner Beförderung zum Ministerialdirektor, S. 242-243)

Aufgabe 5: Erschließen Sie die Rolle und das Bild der Frau im 19. Jh. aus folgenden Aussagen:

Paul Möbius, „über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“ (1900)

“Nach alledem ist der weibliche Schwachsinn nicht nur vorhanden, sondern auch notwendig ... Jemand hat gesagt, man solle von dem Weibe nicht mehr verlangen, als dass es "gesund und dumm" sei... Die modernen Närrinnen sind schlechte Gebärerinnen und schlechte Mütter. In dem Grade, in dem die "Zivilisation" wächst, sinkt die Fruchtbarkeit, je besser die Schulen werden, um so schlechter werden die Wochenbetten, kurz um so untauglicher werden die Weiber."

Arthur Schopenhauer, „über die Weiber“ (1851)

Mit den Mädchen hat es die Natur auf Das, was man im dramaturgischen Sinne, einen Knalleffekt nennt, abgesehen, indem sie dieselben, auf wenige Jahre, mit überreicherlicher Schönheit, Reiz und Fülle ausstattet, auf Kosten ihrer ganzen übrigen Lebenszeit, damit sie nämlich, während jener Jahre, der Phantasie eines Mannes sich in dem Maße bemächtigen könnten, daß er hingerissen wird, die Sorge für sie auf Zeit Lebens, in irgend einer Form, ehrlich zu übernehmen; zu welchem Schritte ihn zu vermögen, die bloße vernünftige Überlegung keine hinlänglich sichere Bürgschaft zu geben schien. Sonach hat die Natur das Weib, eben wie jedes andere ihrer Geschöpfe, mit den Waffen und Werkzeugen ausgerüstet, deren es zur Sicherung seines Daseins bedarf, und auf die Zeit, da es ihrer bedarf; wobei sie denn auch mit ihrer gewöhnlichen Sparsamkeit verfahren ist. Wie nämlich die weibliche Ameise, nach der Begattung, die fortan überflüssigen, ja, für das Brutverhältniß gefährlichen Flügel verliert; so meistens nach einem oder zwei Kindbetten, das Weib seine Schönheit; wahrscheinlich sogar aus dem selben Grunde ...

Dem entsprechend halten die jungen Mädchen ihre häuslichen, oder gewerblichen Geschäfte, in ihrem Herzen, für Nebensache, wohl gar für bloßen Spaß: als ihren allein ernstlichen Beruf betrachten sie die Liebe, die Eroberungen und was damit in Verbindung steht, wie Toilette, Tanz u.s.w.

Je edler und vollkommener eine Sache ist, desto später und langsamer gelangt sie zur Reife. Der Mann erlangt die Reife seiner Vernunft und Geisteskräfte kaum vor dem acht und zwanzigsten Jahre; das Weib mit dem achtzehnten ...

So viele Nachtheile Dies alles zwar mit sich führt, so hat es doch das Gute, daß das Weib mehr in der Gegenwart aufgeht, als wir, und daher diese, wenn sie nur erträglich ist, besser genießen, woraus die dem Weibe eigenthümliche Heiterkeit hervorgeht, welche sie zur Erholung,

erforderlichen Falles zum Troste des sorgenbelasteten Mannes eignet ... Aus der selben Quelle ist es abzuleiten, daß die Weiber mehr Mitleid und daher mehr Menschenliebe und Theilnahme an Unglücklichen zeigen, als die Männer: hingegen aber im Punkte der Gerechtigkeit, Redlichkeit und Gewissenhaftigkeit, diesen nachstehn ...

Demgemäß wird man als den Grundfehler des weiblichen Charakters *Ungerechtigkeit* finden. Er entsteht zunächst aus dem dargelegten Mangel an Vernünftigkeit und Ueberlegung, wird zudem aber noch dadurch unterstützt, daß sie, als die schwächeren, von der Natur nicht auf die Kraft, sondern auf die List angewiesen sind: daher ihre instinktartige Verschlagenheit und ihr unvertilgbarer Hang zum Lügen ...

Darum ist ein ganz wahrhaftes, unverstelltes Weib vielleicht unmöglich. Eben deshalb durchschauen sie fremde Verstellung so leicht, daß es nicht rathsam ist, ihnen gegenüber, es damit zu versuchen. - Aus dem aufgestellten Grundfehler und seinen Beigaben entspringt aber Falschheit, Treulosigkeit, Verrath, Undank usw ...

Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne nennen konnte nur der vom Geschlechtstrieb unnebelte männliche Intellekt: in diesem Triebe nämlich steckt seine ganze Schönheit. Mit mehr Fug, als das schöne, könnte man das weibliche Geschlecht das *unästhetische* nennen. Weder für Musik, noch Poesie, noch bildende Künste hab! en sie wirklich und wahrhaftig Sinn und Empfänglichkeit; sondern bloße Aefferei, zum Behuf ihrer Gefallsucht, ist es, wenn sie solche affektiren und vorgeben. Das macht, sie sind keines *rein objektiven Antheils* an irgend etwas fähig, und der Grund hievon ist, denke ich, folgender. Der Mann strebt in Allem eine *direkte* Herrschaft über die Dinge an, entweder durch Verstehen oder durch Bezwingen derselben. Aber das Weib ist immer und überall auf eine bloße *indirekte* Herrschaft verwiesen, nämlich mittels des Mannes, als welchen allein es direkt zu beherrschen hat. Darum liegt es in der Weiber Natur, Alles nur als Mittel, den Mann zu gewinnen, anzusehn, und ihr Antheil an irgend etwas Anderem ist immer nur ein simulirter, ein bloßer Umweg, d. h. läuft auf Koketterie und Aefferei hinaus.

Sie sind *sexus sequior* [das geringere Geschlecht], das in jedem Betracht zurückstehende, zweite Geschlecht, dessen Schwäche man demnach schonen soll, aber welchem Ehrfurcht zu bezeugen über die Maßen lächerlich ist und uns in ihren eigenen Augen herabsetzt ...

Hedwig Dohm, „Der Frauen Natur und Recht – zur Frauenfrage“ (1876)

Die Männer, indem sie von den Eigenschaften der Frauen sprechen, haben gewiß alle Recht... In der That unterscheiden sich die Frauen in gewissen Grundzügen ihres Charakters, gerade wie die Männer, je nach ihrer Lebenslage, ihrer Klasse und ihrer Erziehung. Eigenthümlichkeiten aber, die einer speciellen Lage ihren Ursprung verdanken, bilden mitnichten den weiblichen Geschlechtscharakter ...

Erworbene falsche Vorstellungen, Vorurteile, wenn sie Jahrhunderte oder gar Jahrtausende überdauert haben, versteinern gleichsam und werden dann von den Menschen Gesetzen gleich geachtet, die von Gott selber auf ehernen Tafeln geschrieben ...

Die Reflexion, der Verstand, oder sagen wir einfacher und richtiger, der Egoismus spricht zu dem

Manne: Die Frau, die an deinem Herde lebt, darf nicht allzu klug sein, der Verstand muss bei ihr unter der Herrschaft des Gefühls stehen, sie muss sein: passiv, rezeptiv, naiv. In keinem Fall darf sie klüger sein als du (glücklicherweise hat die Vorsehung es so eingerichtet, dass die Männer selten der geistigen Superiorität ihrer Frauen, wenn solche vorhanden ist, gewahr werden, sonst würde es noch mehr unglückliche Ehen geben, als es ohnedies schon gibt!). Jeder echte Mann schaudert bei der Vorstellung, dass seine Frau klüger sein könnte als er. Eine solche Situation scheint ihm eine durchaus lächerliche, und er sieht sich dabei im Lichte des unschuldigen Opfers einer Abnormität, einer Naturverwirrung. Ist er, der Gatte, auch als Mann etwas dummlich, er tröstet sich damit, dass er wenigstens ein Mann ist, und als solcher ein Riese an Intelligenz den Frauen gegenüber ...

Welche Eigenschaften erzeugen in der Regel absolute Abhängigkeit? Heuchelei, List, Verstellung, Lüge, Intrige, Mangel an Tatkraft... Eine Frau, die nicht zu heucheln gelernt hat, und die das Geschick nicht in eine Umgebung ungewöhnlicher Menschen versetzt hat, wird fast immer in ihrem Leben kläglich scheitern... sie lügt bloß und heuchelt, und sie lügt, weil sie lügen muss. Man könnte es auch höflicher ausdrücken und sagen: sie passt sich den Verhältnissen an, sie arrangiert sich. Es arrangiert sich aber niemand, es sei denn auf Kosten der Wahrheit und Menschenwürde...

Aufgabe 6:

Bestimmen Sie die Funktion des Unheimlichen und des Heimlichen in Effis Leben. Nehmen Sie sich zur Hilfe die Aussagen von Schelling, Gutzkow und S. Freud.

Inwiefern können aus Effis Sicht die beiden Begriffe auf Innstetten (das Unheimliche) und auf Crampas (das Heimliche) bezogen werden?

S. Freud: „Das Unheimliche“

Auszug aus S. Freud: Gesammelte Werke Bd. 12, 1947 (entstanden 1917/20), S. 229 ff

Sigmund Freud bezieht sich bei seiner Analyse des Unheimlichen zuerst auf Wörterbücher, denen er folgende Belegstellen entnimmt:

„Unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen (...) bleiben sollte und hervorgehoben ist“ (Schelling)

Heimlich? „Es kommt mir (...) vor, wie mit einem zugrabenen Brunnen oder einem ausgetrockneten Teich, Man kann nicht darüber gehen, ohne dass es einem immer ist, als könnte da wieder einmal Wasser zum Vorschein kommen. (...) Wir nennen das **unheimlich**; Sie nennen's heimlich, Worin finden Sie denn, dass diese Familie etwas Verstecktes und Unzuverlässiges hat?“ (Gutzkow)

„Im allerhöchsten Grad unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt (...) ein unheimliches Haus (...): ein Haus, in dem es spukt.(...)“

Wir heißen auch einen lebenden Menschen unheimlich, und zwar dann, wenn wir ihm böse Absichten zutrauen (...) noch hinzutun, dass diese Absichten, uns zu schaden, sich mit Hilfe besonderer Kräfte verwirklichen werden. (...) Geheimkräfte (...)

Und er schlussfolgert:

„Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“

Nemen Sie zur Analyse folgende Textstellen:

I Der Chinese – zehntes Kapitel

II In den Dünen – siebzehntes Kapitel

III Der Schloon – neunzehntes Kapitel