

INHALT HEFT 3-4 DES VIERUNDDREISSIGSTEN BANDES

Aufsätze	
Jörg Schönerl und Peter Hühn, Zur narratologischen Analyse von Lyrik	287
Hannes Kästner, „Minne und kintheit sint ein ander gram“: Kinderminne bei Walther von der Vogelweide und einigen seiner Zeitgenossen	307
Gregor Vogt-Spira, Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorität und Historisierung	323
Linda Simonis, Poetologie des Abenteuers. Casanova und das Problem der Kontingenz	345
Edgar Pankow, Namenspolitik. Über einen Aspekt der Schriftstellerkarriere des Honoré de Balzac	369
Werner Wolf, „Speaking Faces“? Zur epistemologischen Lesbarkeit von Physiognomiebeschreibungen im englischen Erzählen des Modernismus	389
Yoshikazu Takemine, „Das revolutionäre Primat des stummen Films“: Stummheit und Musik in Walter Benjamins früheren Schriften	427
Besprechungen	
Tobias Döring: Caribbean-English Passages: Intertextuality in a Postcolonial Tradition (Kai Merten)	443
Ulla Haselstein: Die Gabe der Zivilisation: Kultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika 1682-1861 (Heike Paul)	450
Christian Prunitsch: Sorbische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Evolution der Gattung (Reinhard Ibler)	453
Irina O. Rajewsky: Intermedialität (Werner Wolf)	456
Mark William Roche: Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik (Susanne Kaul)	461
Oliver Sili: Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen (K. Ludwig Pfeiffer)	464
Linda Simonis: Die Kunst des Geheimen. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert (Andrew James Johnston)	470
Sven Spieker (Hg.): Göçöl. Exploring Absence. Negativity in 19-th Century Russian Literature (Dirk Uffelmann)	476

POETICA erscheint halbjährlich. Einzelheft € 45,—; Jahresabonnement € 86,— (zzgl. Versandkosten). Bezug über jede gute Buchhandlung.
 Manuskripte und Besprechungsstücke werden erbeten an einen der Herausgeber:
 Prof. Dr. Erika Greber (Slavistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)
 Prof. Dr. Joachim Küpper (Romanistik)
 Prof. Dr. Winfried Menninghaus (Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)
 Prof. Dr. Glenn W. Most (Klassische Philologie)
 Prof. Dr. Ursula Peters (Mediävistik)
 Prof. Dr. Manfred Pfister (Anglistik)
 — Anschriften der Herausgeber s. dritte Umschlagseite —
 Ein Stülblatt wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:
 c/o Prof. Dr. Joachim Küpper
 Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin
 Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin/Germany
 Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1-3, D-33098 Paderborn
 Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn
 Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
 ISSN 0303-4178

Peter Hühn / Jörg Schönerl (Hamburg)

ZUR NARRATOLOGISCHEN ANALYSE VON LYRIK

Der im Folgenden entwickelte Vorschlag, narratologische Analyseverfahren auf die Lyrik-Gattung anzuwenden, basiert auf der Überlegung, daß ein Großteil lyrischer Texte zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung. In der Narratologie werden diese Konstituenten mit Begriffspaaren wie *histoire/récit*, *story/discourse*², *story/text*³ beispielsweise in der Weise unterschieden, daß *histoire* das unabhängig von der textuellen Repräsentation vollzogene oder vorzustellende Geschehen bezeichnet, *récit* dessen durch Auswahl und Arrangement organisierte, perspektivisch gestaltete, mit Sinn besetzte und sprachlich vermittelte Darbietung im (zumeist schriftlich fixierten) Erzähltext. In der Lyrik bilden vor allem mentale und psychische (,innere') Vorkommnisse das Geschehen⁴; doch ebenso kann auf äußere Vorkommnisse (wie beispielsweise Naturereignisse oder soziale Aktionen) verwiesen werden. Über typische Formen der Kombination von Geschehenselementen und/oder Schemata der Verknüpfung von innerem und äußerem Geschehen lassen sich einzelne Genres der Lyrik-Gattung (in bestimmten historischen Konstellationen) beschreiben (z.B. die Elegie oder die Ode in der englischen Romantik).

Abgesehen von einem vereinzelt programmatischen Ansatz⁵ erkennt die bisherige Forschungsdiskussion zur Lyrik die Relevanz narratologischer Kategorien nur für explizit narrative Gedichte wie Verserzählungen oder

¹ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, München 1994.
² Vgl. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978.
³ Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983.
⁴ Dazu u.a. Wolfgang Bernhart, „Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht“, in: Herbert Folz (Hg.), *Waldemar Zacharasiewicz (Hg.), Tales and their telling difference. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift für Franz K. Stanzel*, Heidelberg 1993, S. 359-375.
⁵ Eva Müller-Zetelmann, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 2000.

Balladen an.⁶ Wir schlagen jedoch vor, alle Texte, die herkömmlicherweise der Lyrik-Gattung zugerechnet werden⁷ – also nicht nur im engeren Sinne ‚erzählende Gedichte‘, – narratologisch zu analysieren. Ziel ist es zum einen, mit Hilfe der hoch entwickelten Erzähltheorie der vernachlässigten Diskussion zur Lyrik-Theorie frische Impulse zu geben⁸ sowie neue Aspekte und Verfahren für die Textanalyse zu entwickeln. Zum andern ermöglicht die transgenerische Anwendung narratologischer Fragestellungen, Konzepte und Begriffe auf Lyrik eine schärfere Profilierung der Spezifika dieser Gattung. Denn die Konfrontation der geläufigen Annahmen zu Grundstrukturen von Lyrik mit einem komplexen narratologischen Modell (speziell die daraus resultierende genaue Überprüfung, welche der narratologischen Kategorien und Dimensionen für die Lyrik-Gattung relevant sind und auf welche Weise sie an den gattungsspezifischen Strukturen von Lyrik ansetzen) schafft Voraussetzungen dafür, Probleme der Lyrik-Theorie zu präzisieren und in neuen Perspektiven zu erörtern. Hierbei ist ebenfalls zu untersuchen, ob es bestimmte Arten von Texten innerhalb der Lyrik-Gattung gibt oder bestimmte Aspekte in den unterschiedlichen Texttypen, die der narratologischen Analyse nicht zugänglich sind, und durch welche Strukturmerkmale dies im einzelnen bedingt ist. Die transgenerische Anwendung narratologischer Perspektiven und Verfahrensweisen kann schließlich in umgekehrter Richtung auch den kritischen Blick für Reichweite und Tragfähigkeit des narratologischen Vorgehens schärfen. Insgesamt zielt der Vorschlag somit

⁶ Vgl. z.B. Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974; Regan Kinney, *Strategies of Poetic Narrative*, Chaucer, Spenser, Milton, Eliot, Cambridge 1992; Marshall Grossman, *The Story of All Things*, *Writing the Self in English Renaissance Narrative Poetry*, Durham/NC 1998. – Als variantes Vorgehen vgl. beispielsweise Joseph Bristow, „Narrative Verse“, in: Martin Coyle u.a. (Hg.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London 1991, S. 199-207; Der Autor formuliert zunächst prinzipielle Feststellungen (S. 199: „Every poem tells a story. Every poem does so because narrative is a condition not just of poetry, but of textuality itself.“), die in ihren möglichen Konsequenzen für die Gattungstheorie und die Analyse von Lyrik-Texten jedoch nicht ausgeschöpft werden. Bristow beschränkt seine weiteren Ausführungen wiederum auf die explizit narrativen Texte der Lyrik.

⁷ Vgl. Rainer Warning, „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten“, in: ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg i. Br. 1997, S. 9-43; hier S. 17: „Lyrik ist ein Sammelbegriff für Texte, die im Laufe der Literaturgeschichte unter eben diesen Begriff subsumiert wurden.“

⁸ Vgl. S. 18: Warning konstatiert nicht Defizite in der Lyrik-Theorie, sondern rundweg das Fehlen einer „Theorie der Lyrik oder des Lyrischen“ – und er stellt in Frage, ob es eine „Theorie des Lyrischen“ im systematischen Sinn (d.h. vergleichbar den theoretischen Grundlegungen für Dramatik und Narrativik) überhaupt geben könne. Dazu auch Müller-Zetzlmann, *Lyrik und Metalyrik* (wie Anm. 5).

keineswegs darauf ab, Lyrik unterschiedslos wie Erzählprosa zu behandeln, sondern mit dem Herausarbeiten der Gemeinsamkeiten der beiden Gattungen zugleich die spezifischen Differenzen zu beleuchten⁹.

1. Grundmerkmale der Lyrik

Der Begriff ‚Grundmerkmale‘ verweist darauf, daß wir keine ‚Differenzkriterien‘ für eine systematische Abgrenzung der Trias ‚Dramatik, Narrativik, Lyrik‘ entwickeln können und wollen¹⁰, sondern unser pragmatisches Vorgehen auf die Kennzeichnung der Texte ausrichten, die beispielsweise in gattungsspezifischen literaturgeschichtlichen Darstellungen oder in Anthologien (also im reflexiven und praktischen Umgang mit Literatur) der Lyrik-Gattung zugerechnet werden. Hierbei sind sowohl historische als auch (national-)kulturelle Differenzierungen notwendig. Für ein solches – nicht trennscharf einzugrenzendes – Texte-Korpus werden in den aktuellen Forschungsdiskussionen ‚Merkmalsbündel‘ beschrieben, die zumeist ‚Tendenzen‘ (also graduelle Unterschiede, nicht systematisch zu entwickelnde Klassifikationen) markieren¹¹.

Was die angesprochenen Grundmerkmale von Lyrik betrifft, so gehen unsere Überlegungen von der Prämisse aus, daß sich Gedichte insbesondere durch eine prononcierte Doppeldifferentialität – genauer durch das Herausstellen und Thematisieren der Doppeldifferentialität künstlerischer Sprache – von Texten anderer Gattungen unterscheiden¹². In typischer Weise verbinden lyrische Texte Fremdifferentialität vielfach emphatisch mit Selbstrefe-

⁹ Wir verfolgen das hier skizzierte Programm in dem (von uns geleiteten) Teilprojekt 6 der ‚Forschergemeinschaft Narratologie‘, die von der DFG zum 1. April 2001 an der Universität Hamburg eingerichtet wurde (siehe www.NarrPort.uni-hamburg.de). Bei der Ausarbeitung dieses Beitrags haben uns Jens Kiefer und Malte Stein (als wissenschaftliche Mitarbeiter im Projekt) sowie Tomo Kempf und Stefan Schenk-Haupt (als studentische Hilfskräfte) in dankenswerter Weise unterstützt.

¹⁰ Vgl. Warning, „Interpretation, Analyse, Lektüre“ (wie Anm. 7), S. 18; Anders als Dramatik und Narrativik läßt sich Lyrik nicht nach „dem formalen Kriterium der Redewiedergabe (unvermittelt bzw. vermittelt) [...] unter systematischen Aspekt“ als „Dichtart“ abgrenzen; Lyrik kann sowohl die mimetische wie die diegetische Redeweise nutzen.

¹¹ Vgl. u.a. Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar 1995; Müller-Zetzlmann, *Lyrik und Metalyrik* (wie Anm. 5).

¹² Vgl. Antony Easthope, *Poetry as Discourse*, London 1983; Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth-Century Poetry*, Manchester 1978; Peter Hühn, „Watching the Speaker Speak. Self-Observation and Self-Intransparency in Lyric Poetry“, in: Mark Jeffreys (Hg.), *New Definitions of Lyric. Theory, Technology, and Culture*, New York 1993, S. 215-244.

rentialität. Sie konstituieren ein (Text-)Signifikat und verweisen gleichzeitig auf die Materialität (die sinnliche Beschaffenheit des Signifikanten) mittels besonderer Strukturierungen der Klangqualitäten, des Schriftbildes, der Syntax, der Lexik, der Tropik etc.¹³ Diese zusätzliche Strukturiertheit ist dabei nicht als den lyrischen Texten (sozusagen ontisch) eigen zu verstehen, sondern als rezeptionssteuernde Kategorie der herrschenden Gattungskonvention.¹⁴

Eine derartige Doppelreferentialität gilt zwar grundsätzlich für alle sprachlichen Kunstgattungen, aber Lyrik steigert und funktionalisiert die material-sinnliche Selbstbezüglichkeit in besonderem Maße. Ein verstärktes Mittel dafür ist das Moment der Kürze und Kompaktheit, mit dem sich lyrische Texte von anderen sprachlich-selbstreferentiellen Subgattungen wie dem Versdrama oder der Verserzählung abheben.¹⁵ Kürze und Kompaktheit in Verbindung mit der Überdeterminiertheit in den Verfahren der Textorganisation erhöhen die Aufmerksamkeit auch für Signifikationsleistungen von Details, so daß die Semantisierung materialer und formaler Merkmale unterstützt wird.

Die prononcierte Selbstreferentialität von Lyrik zeigt sich ferner gattungsspezifisch nicht nur in der Materialität der Sprache, sondern vielfach auch in der semantischen Dimension, also thematisch als Selbstkonstitution des Subjekts durch die poetische Rede. Denn in den meisten Epochen der Geschichte der europäischen Lyrik dient das Gedicht gattungskonventionell als Medium für die Selbst-Artikulation und Selbst-Konstitution des Sprechers, der in seiner Äußerung seine individuell perspektivierte Sicht der Welt und seiner eigenen Identität entwirft und sich dadurch selbst konstituiert oder in einer Krisensituation re-konstituiert.¹⁶ Diese Aspekte gelten weniger für narrative Lyrik im engeren Sinn, also für Balladen und Romanzen, oder für kunstreflexive Gedichte wie die ‚poetologische‘ Lyrik. Es versteht sich zudem, daß solche Verfahrensweisen der Selbst-Konstitution nach den

¹³ Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics“, in: ders., *Selected Writings*, Bd. 3, The Hague 1981, S. 18-51; zur Dominanz der ‚poetischen Sprachfunktion‘.

¹⁴ Vgl. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London 1975.

¹⁵ Die zumeist gute Überschaubarkeit des ‚wohlgeformten‘ Sprachmaterials von Texten, die der Lyrik-Gattung zugeordnet werden, erlaubt die eingehende Analyse von „Situationsgestalt und Verlaufsgestalt des Gedichts“, wie sie Warming, „Interpretation, Analyse, Lektüre“ (wie Anm. 7), S. 22, fordert.

¹⁶ Vgl. z.B. Kaspar H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a.M. 1975; Wolfgang G. Müller, *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungszeitgenössischer Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*, Heidelberg 1979; Bernhard Sorg, *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*, Tübingen 1984; Peter Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik*, 2 Bde, Tübingen 1995.

historisch und kulturell jeweils bestimmenden ideellen Konzepten, Denkmustern und Äußerungsformen variieren.

Die möglichen Wechselbezüge zwischen den beiden Dimensionen der materialen und thematischen Selbst-Referentialität können in Gedichten strategisch für bestimmte Funktionen eingesetzt werden, beispielsweise zur Selbst-Konstitution und Stabilisierung des Dichters über das Kunstwerk (z.B. in Shakespeares ‚immortalisation sonnets‘, Coleridges *Kubla Khan* oder Yeats' *Sailing to Byzantium* und in Goethes Hymnen-Dichtung der 1770er Jahre oder im *Phantasmus* von Holz). Diese Funktionalisierung wird bei manchen Autoren bis zur Hypostasierung einer über die lyrischen Texte konstituierten öffentlichen Identität getrieben.¹⁷

2. Zum narratologischen Konzept (mit begrifflichen Festlegungen)

Hinsichtlich der narratologischen Basis der projektierten Analysen stützt sich unser Vorschlag in der Modellierung der Vermittlungsinstanzen weithin auf den Ansatz Genettes, präzisiert diesen aber in einigen Punkten (vgl. Schmid in bezug auf die Ebenendifferenzierung¹⁸, Luhmann in bezug auf den Beobachtungsbegriff¹⁹) und ergänzt ihn vor allem um die differenzierte Beschreibung der vermittelten Geschichte, d.h. der Dimension der Ereignishaftigkeit. Um die Notwendigkeit einer partiellen Modifikation und Präzisierung der herkömmlichen Begriffe zu betonen und Mißverständnisse zu verhindern, legen wir einen eigenen Zusammenhang von Begriffen an, die möglichst wenig durch unterschiedliche Verwendungen belastet sind.

Geschehen und Darbietung

Im Anwenden narratologischer Begrifflichkeit auf Lyrik ist zunächst grundsätzlich zwischen den beiden Dimensionen von Geschehen und Darbietung, zwischen den als ‚vortextlich‘ anzusetzenden Geschehenselementen und der

¹⁷ Vgl. Aage A. Hansen-Löve, „Die ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten“, *Wiener Slavistischer Almanach* 10/1982, S. 197-252.

¹⁸ Wolf Schmid, „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“, *Wiener Slavistischer Almanach* 9/1982, S. 83-110.

¹⁹ Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: ders./Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker (Hg.), *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, und ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

textlichen Vermittlung zu unterscheiden²⁰. Wir gehen davon aus, daß 'Geschichten' weder in der faktualen noch in der fiktionalen Wirklichkeit objektiv gegeben sind, sondern erst durch eine (menschliche) Instanz aus konfigurierten Geschehenselementen konstruiert werden. Demgemäß definieren wir 1.) die Ebene des Geschehens als die lediglich chronologisch geordnete Menge der (für den Text relevanten) Gegebenheiten und Geschehenselemente und lokalisieren alle sinnhaften Verknüpfungen 2.) auf der Ebene der Darbietung, schreiben sie damit den Vermittlungs- und Sender-Instanzen zu (dem abstrakten Autor, dem Sprecher/Erzähler, der Figuren-Rede) sowie zudem der Fokalisation. Die Relation von Geschehen und Darbietung ist durch gegenseitige Abhängigkeit und Wechselwirkungen bestimmt: Das heißt, der (Gedicht-)Text setzt das Geschehen einerseits voraus, andererseits konstituiert er es allererst durch seine Aussagen. Diese Relation kann man in unterschiedlicher Richtung – analytisch oder genetisch – beschreiben. Als weitere Ebene ist 3.) der Erzählakt²¹ bzw. der poetische Äußerungsakt zu nennen, durch den das Geschehen in die textuelle Darbietungsform überführt wird. Für die Text-Analyse ist die textuelle Darbietung die einzige direkt zugängliche Ebene, aus der sowohl das Geschehen als auch der Erzählakt abgeleitet oder rekonstruiert werden müssen.

Geschehenselemente und Gegebenheiten, Sequenzen und Sequenzmuster

Zur detaillierteren Beschreibung der Geschehensebene führen wir die Begriffe der Gegebenheit und des Geschehenselementes ein²². Gegebenheiten beziehen sich auf statische Elemente und Handlungsumstände wie Figuren und deren Eigenschaften, Räumlichkeiten, Schauplatz-Aspekte etc., Geschehenselemente auf Dynamisches wie Veränderungen von Eigenschaften

²⁰ Diese Unterscheidung entspricht etwa der Differenz zwischen *histoire* und *récit* bei Genette, allerdings mit dem Unterschied, daß in dem hier vorgestellten Vorschlag Geschehen lediglich die chronologisch angeordnete Menge der Geschehenselemente meint (wie bei Matias Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999), während Genette wie auch zahlreiche andere Narratologen – z. B. Boris Tomashevskij („Thematics“ [1925], in: Lee T. Lemon/Marion J. Reis, *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln 1965, S. 61-95), Mieke Bal (*Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1985), Shlomith Kimmmon-Kenan (*Narrative Fiction*, wie Anm. 3), – bereits sinnhafte Verknüpfungen auf dieser Ebene ansetzen (meist mit dem Begriff der ‚logischen‘ oder ‚kausalen‘ Verknüpfung umschrieben).

²¹ Genettes Begriff der ‚narration‘.

²² Vgl. die Differenzierung zwischen ‚existents‘ und ‚events‘ bei Chatman, *Story and Discourse* (wie Anm. 2).

und Konstellationen, auf Vorkommnisse, Handlungen etc. Die Gesamtheit der Gegebenheiten und Geschehenselemente in der erzählten Welt konstituiert – in chronologischer Anordnung – das Geschehen.

Die Darbietungsebene wird durch eine komplexe Kombination von syntagmatischen und paradigmatischen Verbindungen der Geschehenselemente erstellt: Das sind Verbindungen, die jeweils durch bestimmte Instanzen und aus bestimmten Perspektiven vorgenommen bzw. diesen zugeschrieben werden (siehe unten). Zumeist wird nur eine Teilmenge von Geschehenselementen und Gegebenheiten zu Sequenzelementen bestimmt; diese werden ihrerseits zu sinnhaft kohärenten Sequenzen verknüpft. Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß solche Sequenzen erst durch Bezug auf vorgängige sinnhafte Strukturen angelegt werden²³ – nämlich auf Sequenzmuster oder Scripts (das sind Ablauf- oder Prozeßschemata, mit denen eine erwartbare Abfolge von – mindestens zwei – Sequenzelementen vorgegeben wird)²⁴. Sequenzmuster können extratextuell, intertextuell oder intratextuell etabliert sein. Während extratextuell etablierte Muster Prozeßstrukturen in der Erfahrungswelt umfassen (wie einen Restaurantbesuch oder eine Schiffreise, Aliterwerden oder Erinnerung an die Kindheit), stellen intertextuelle Muster gattungstypische literarische Verlaufsstrukturen dar (wie die ritterliche Quest im mittelalterlichen Epos, Aufklärung eines Verbrechens im Detektivroman, klärende Selbstreflexion in der romantischen Ode).

Extra- und intertextuelle Muster sind Teil des kulturellen Wissens und müssen – sollen sie für die narratologische Analyse relevant sein – als Bestand des kulturellen Wissens des Autors anzusetzen sein. Bei intratextuellen Mustern handelt es sich um rekurrente Geschehensfolgen, die ein Text etabliert und sodann – wiederum im Bezug auf vorgängige extra- oder intertextuelle Muster – individuell entwickelt (wie den Lebensgang als Kette illusionärer Überwindungen von Illusionen in Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man*).

²³ Vgl. Culler, *Structuralist Poetics* (wie Anm. 14).

²⁴ Vgl. Roland Barthes, „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988; Culler, *Structuralist Poetics* (wie Anm. 14); Karl-Heinz Stierle, „Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J.P. Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*“, in: Helmut Bracker/Eberhard Lämmert (Hg.), *Funk-Kolleg Literatur 1*, Frankfurt a.M. 1977, S. 210-233; Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mithrasheit der Interpretation in erzählenden Texten*, übers. von Heinz G. Held, München 1987.

also die perzeptionelle, psychische, kognitive und ideologische Perspektive, aus der die Geschehnisse und Gegebenheiten dargeboten werden³². Stimme und Fokalisierung sind prinzipiell zu unterscheiden, können aber im konkreten Fall auch auf dieselbe Figur bezogen sein. Zudem ist zu unterscheiden 3.) der abstrakte Autor, das Kompositions- oder Textsubjekt, d.h. diejenige Perspektive, die für Auswahl, Arrangement und Gestaltung des Sprachmaterials und der bedeutungstragenden Elemente sozusagen hinter dem Rücken von Sprecher und Fokalisator angenommen wird und über die (unterstellten) Absichten des Äußerungssubjekts hinaus weitere sinnhafte Implikationen hinsichtlich der dargebotenen Geschichte vermittelt (wobei gerade die Dimension der Sprachmaterialität bei Lyrik in besonderem Maße genutzt werden kann). Die drei Instanzen der Perspektivität unterscheiden sich jeweils charakteristisch darin, wie durch sie eine bestimmte Orientierung vermittelt wird: als explizite Aussage, als Modellierung simulierter Wahrnehmung, als implizite Wertung.

Somit lassen sich für die Vermittlung eines Textes vier gestaffelte perspektivierende Instanzen voneinander abgrenzen³³: der empirische Autor/Textproduzent; das Kompositions- oder Textsubjekt/der abstrakte Autor; der Sprecher/das Äußerungssubjekt/die Stimme; der Protagonist/die Hauptfigur oder Figuren³⁴. Auch der Protagonist (oder eine andere Figur) kann eine Stimme erhalten. Hinzu kommt grundsätzlich die Fokalisierung, die entweder auf den Sprecher oder auf den Protagonisten/eine Figur (oder aber abwechselnd auf beide) bezogen ist.

logie bietet hier ein differenzierteres Beschreibungsinstrumentarium an (z.B. hinsichtlich der Staffelfung). Über die besonderen Kombinationsmöglichkeiten (und -modalitäten) zwischen der Sprecher-Deixis und den anderen Perspektivformen lassen sich u.a. Besonderheiten der Lyrik-Gattung spezifizieren.

³² Vgl. Genette, *Die Erzählung* (wie Anm. 1); Andreas Kablitz, „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98/1988, S. 237-255; Susan S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton/NJ 1981; Angus Nianing, „Point of View“ oder „Focalisation“? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung“, *Literatur und Wissenschaft im Unterricht* 23/1990, S. 249-268; Boris A. Uspenskij, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, übers. von Georg Mayer, Frankfurt a.M. 1975.

³³ Vgl. für die Lyrik erste Ansätze bei Bernhart, „Überlegungen zur Lyriktheorie“ (wie Anm. 4); Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse* (wie Anm. 11); Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik* (wie Anm. 16); Schöner, „Empirischer Autor“ (wie Anm. 30).

³⁴ Auf den unscharfen Begriff des ‚lyrischen Ich‘ kann verzichtet werden – vgl. Schöner, „Empirischer Autor“ (wie Anm. 30).

Der empirische Autor wird in der Analyse lediglich insofern berücksichtigt, als sicherzustellen ist, daß die herangezogenen Frames und Scripts so wie die unterstellten Wortbedeutungen als für ihn historisch möglich veranschlagt werden können. Dem Kompositions- oder Textsubjekt ist das in der formalen, stilistischen, rhetorischen und topischen Organisation des Textes implizierte Werte-, Normen- und Sinnsystem zuzurechnen – eine Einstellung oder Haltung, die eher als Konstrukt denn als Eigenschaft einer individualisierten Person zu erfassen ist. Auf dieser Ebene läßt sich das aus der Äußerung des Sprechers/Erzählers durch die personale kohärente Perspektivierung (notwendig) Ausgeschlossene, das in ihr Verschwiegene, Verdrängte oder Latente beobachten – z.B. die der Äußerung zugrundeliegende Motivations- oder Problemlage³⁵. Diese Ebene ist daher spezifisch als eine dem Sprecher übergeordnete Beobachtungsperspektive, als Beobachtungsebene zweiter Ordnung beschreibbar³⁶. (Beispielsweise macht in Wordsworths *The Daffodils* die Metaphernsprache sozusagen hinter dem Rücken des Sprechers beobachtbar, wie dieser aus einer Situation der Isoliertheit heraus nach Gemeinschaft verlangt und dieses Verlangen in einer spontanen Erfahrung als erfülltes Gemeinschaftsgefühl unversehens auf die Natur projiziert, aus der er es dann empfangen zu haben meint, um schließlich aus dieser Erfahrung seine dichterische Inspiration zu ziehen.)

Für die Sprecher-Deixis können in temporaler und lokaler sowie besonders in pronominaler Hinsicht Grade an Explizithet unterschieden werden, die von der weitgehenden Abwesenheit deiktischer Verweise bis zur Selbst-Manifestation des Sprechers in der 1. Person Singular oder Plural und zu solchen ungewöhnlichen Phänomenen wie der Selbst-Anrede in der 2. Person reichen. Die Fokalisation ist häufig mit der Sprecherperspektive identisch, besonders bei Redehaltung in der ersten Person. Sie kann von dieser aber auch – in zeitlicher, wertender, kognitiver, emotionaler etc. Hinsicht – abweichen. Der Protagonist ist die zentrale Bezugsperson der Handlungen und Ereignisse; er (oder sie) wird als handelnd und/oder erlebend, gegebenenfalls auch als redend eingeführt.

Die genaue Differenzierung zwischen den Ebenen des Kompositionssubjekts und des Sprechers ist nicht nur historisch, individuell und kulturell sehr variabel, sondern immer auch interpretationsbedürftig – und zwar mit Hilfe von Zuschreibungen: Zu unterscheiden ist, welche Bewußtseinshalte und welchen Bewußtseinsgrad man im einzelnen dem erzählten Ich, welche dem

³⁵ Vgl. Easthope, *Poetry as Discourse* (wie Anm. 12); Hühn, „Watching the Speaker Speak“ (wie Anm. 12).

³⁶ Vgl. Luhmann, „Weltkunst“ (wie Anm. 19); ders., *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 19).

erzählenden Ich und welche dem unpersönlichen Textsubjekt zuschreibt, oder ob eine derartige Unterscheidung absichtlich erschwert wird (z.B. für Shakespeares Sonette 71 und 138). Mit der Explikation der jeweiligen Zuschreibungsmöglichkeiten kann man Divergenzen von Interpretationen deutlicher auf ihre Ursachen zurückführen.

3. Spezifika der Lyrik aus narratologischer Sicht

Gattungstypische Besonderheiten von Lyrik sind in der spezifischen Ausprägung der Interrelation der genannten Instanzen greifbar, nämlich in der generellen Tendenz (die in manchen Epochen – wie etwa in der Romantik – noch verstärkt wird), die Grenzen zwischen ihnen zu verwischen (und möglichst viele von ihnen zusammenfallen zu lassen) oder gerade mit ihrer Differenzierbarkeit bzw. Nicht-Differenzierbarkeit zu spielen. Besonders deutlich wird dieses Merkmal in der Neigung (sowohl bei Autoren als auch weit verbreitet bei Lesern), die Instanz des Sprechers mit der des empirischen Autors zu identifizieren – eklatant beim Verwenden des Autornamens innerhalb des Gedichts und bei expliziten Verweisen auf Lebensdetails des Verfassers oder die Umstände der Komposition (z.B. in Swifts *Verses on the Death of Dr Swift*, T.S. Eliots *Mr Eliot's Morning Service*, Graves' *My Name and I* bzw. in Wordsworths *Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802* oder in Goethes *Harzreise im Winter*, Heines *Nachgedanken* und Lasker-Schülers *Georg Trakl*). Für viele Gedichte charakteristisch ist ferner der (suggerierte) Zusammenfall der Instanzen von Sprecher („Erzähler“) und Protagonist (der oft zugleich als interner Fokalisator dient). Das heißt, die typische narrative Präsentationsperspektive von Lyrik ist autodiegetisch: Der Sprecher redet primär und unmittelbar über sich. Strukturell vergleichbare Konstellationen können zwar auch im Roman bei Ich-Erzählungen vorkommen, aber gegenüber diesen steigert Lyrik häufig den Selbstbezug oder spielt damit – typischerweise durch raffiniertes Verwischen der prinzipiellen Differenz zwischen beiden Instanzen.

Ein weiteres gattungsspezifisches Mittel ist die simultane Erzählung im Präsens: Handeln und/oder Erleben sowie Reden sind synchron. Dadurch scheinen Protagonist und Erzähler nicht nur personal, sondern zusätzlich auch noch zeitlich und psychisch-kognitiv völlig miteinander zu verschmelzen – so als ob nicht der Sprecher/Erzähler nachträglich erzählte, sondern als Protagonist direkt aus der Situation heraus spräche und sich im ablaufenden Erfahrungsprozess unmittelbar artikuliere und manifestiere (z.B. in den großen Oden der englischen Romantiker wie Coleridges *Dejection*, Wordsworths *Intimations of Immortality*, Keats' *Ode to a Nightingale* und

Shelleys *Ode to the West Wind* oder in der Lyrik der Goethezeit, z.B. im *Herbstlied* von J. Gaudenz von Salis-Seewis, in Hölderlins *Abendphantasie* oder in Goethes *Mailed*). Hierbei gewinnt das Sprechen häufig Handlungscharakter. In diesem Phänomen des aktionalen Sprechens (und des Performativen) ergeben sich deutliche Bezüge zwischen der Lyrik und der Dramatik³⁷ und Anschlussmöglichkeiten an die aktuelle Diskussion zur Performativität³⁸.

Kontrastierend zu diesem Spektrum von Merkmalen gibt es aber auch ein abgestuftes Arsenal von gezielten Techniken zur Dissoziation von Sprecher/Erzähler und Protagonist, d.h. speziell zur Differenzierung der verschiedenen Perspektivformen³⁹. Zum Beispiel kann ein nicht-personalisierter Sprecher, der sich also nicht selbst in der 1. Person thematisiert, die Erfahrungen und Wahrnehmungen eines Protagonisten in der 3. Person mit dessen interner Fokalisierung vermitteln, so daß durch diese Perspektive einer direkten Wiedergabe eines individualisierten Bewußtseins eine einheitliche Innensicht suggeriert wird. Dadurch wird eine bestimmte subjektive Bewußtseinshaltung zugleich von Innen und distanziert von Außen präsentiert (ein Beispiel für die 3. Person ist Shelleys *Alastor or The Spirit of Solitude* oder Rilkes *Der Panther*, eines für die 2. Person Keats' *Ode on Melancholy* oder Eichendorffs *Dämm' rung will die Fligel spreiten*). Ein besonders interessantes, in manchen Epochen der Lyrik weitverbreitetes Verfahren ist die Anrede in der 2. Person, in der ein sich nicht thematisierender Sprecher eine Erfahrungsgeschichte oder Bewußtseinshaltung in der Zuschreibung an einen Adressaten entwirft⁴⁰. Das Besondere dieser Sprechhaltung ist durch ihre betonte Ambiguität zwischen Distanz und Intimität bedingt – als Form der Selbstdistanzierung des Bewußtseins im Dialog mit sich selbst und als distanzierte Selbst-Konstitution. Die auf diese Weise vermittelte Perspektive kann ein unterschiedliches Mischungs- oder Spannungsverhältnis zwischen

³⁷ Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977.

³⁸ Vgl. z.B. Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

³⁹ Vgl. Ulf Olsson, „The Greatest Story Ever Told: Some Remarks on the Voice of Narratology“, in: Claes Wählin (Hg.), *Perspectives on Narratology. Papers from the Stockholm Symposium on Narratology (Oct. 7-8, 1994)*, Frankfurt a.M. 1996, S. 81-94.

⁴⁰ Vgl. die noch unzureichenden Ansätze bei Barbara Korte, „Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form“, *Poetica* 19/1987, S. 169-189; Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London 1981, Kap. „Apostrophe“, S. 135-154; weiterführend bei Monika Fludernik, „Introduction. Second-Person Narrative and Related Issues“, *Style*, 28/März 1993, S. 281-311.

der internen Fokalisierung des Protagonisten und der Stimme (und damit der Sicht des Sprechers) aufweisen. Häufig sind derartige Distanzierungstechniken auch ambivalent, wenn nämlich gezielt offenbleibt, ob die Sprecher-/Erzählerposition hetero- oder autodiegetisch ist, ob das Bewußtsein sich selbst in der Projektion nach außen darstellt oder ein fremdes Bewußtsein in empathischer Imagination veranschaulicht. Insgesamt zeigt sich in dieser Breite des Spektrums von Ausprägungsformen und Direktionsgraden in der poetischen Vermittlung eines Bewußtseins die zentrale Relevanz der subjektbezogenen Selbstreferentialität für die Lyrik-Gattung (im Sinne des Ausdrucks und der Gestaltung von Subjektivität).

Mit der narratologisch präzisierten Beschreibbarkeit der jeweiligen Konstellationen von Sprech- und Perspektivinstanzen in Gedichten und der Tendenzen zu ihrer Vermischung, Abgrenzung oder Grenzverschiebung können die Unterschiede zwischen Epochen und Autoren besser bestimmt werden (wie etwa die zwischen der Romanik und den Viktorianern, zwischen subjekt-orientierter und betont anti-subjektivistischer Lyrik). Ebenso läßt sich in narratologischer Sicht und mit der hier entwickelten Begrifflichkeit die kulturelle Funktion von Lyrik als eines bevorzugten Mediums für die Selbst-Konstitution von Subjektivität und Individualität in ihrer textuellen Modalität genauer definieren: als perspektivisch vermittelte Selbstzuschreibung einer (mental) Geschichte. Im Zuordnen und Abstimmen von Textorganisation und Sprecher-Stimme des Gedichtes (unter Einbezug der üblichen Ebenen und Instanzen und zusätzlich der jeweils möglichen Wissens- und Wertungsimplicationen, wie sie die narratologische Begrifflichkeit zu differenzieren erlaubt) wird die besondere Form der Subjektivität und des subjektiven Bewußtseins konstituiert. Entsprechend lassen sich auf diese Weise die Frage nach der gattungsspezifischen Funktion der Subjektivität für die Lyrik und die Frage nach der kulturgeschichtlichen Funktion der Lyrik für die Subjektconstitution und -reflexion genauer und umfassender bearbeiten. Hierzu eignen sich sozialpsychologische oder soziologische Identitätsmodelle wie die von George Herbert Mead⁴¹, Lothar Krappmann⁴² oder Kaspar Spinner (*I – me*)⁴³, Antony Easthope (*enunciation – enounced*), Niklas Luhmann (Autopotesis des Bewußtseinssystems, Selbst-/Fremd-

⁴¹ George Herbert Mead, *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (1934), hg. von Ch. W. Morris, Chicago 1964.

⁴² Lothar Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilhabe an Interaktionsprozessen*, Stuttgart 1971.

⁴³ Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich* (wie Anm. 16).

⁴⁴ Easthope, *Poetry as Discourse* (wie Anm. 12).

referenz)⁴⁵, Anthony Kerby (*semiotic subject: speaking subject/subject of speech*)⁴⁶, die alle in unterschiedlicher, aber kompatibler Weise auf Zweipoligkeit, interner Differenz und perspektivischer Staffellung beruhen und die sich von daher gut an die zentrale textinterne Konstellation von abstraktem Autor, Textsubjekt und Sprecherbewußtsein anschließen lassen.

Narratologisch kann man die im Gedichttext formulierte Äußerung vielfach als eine vom Sprecher über sich selbst erzählte Geschichte (in Form eines – meist episodischen – mentalen und psychischen Prozesses) mit Anfang, Mitte und Ende auffassen, durch deren Selbst-Zuschreibung sich das Ich emotional sowie kognitiv bestimmt oder in einer Krisenlage narrativ re-stabilisiert⁴⁷. Für diese Konstellation zeigt sich, wie das besondere wechselseitige Bedingungsverhältnis von Figur und Geschichte, wie das besondere Darbietung, von Protagonist und Geschehen in der Lyrik in Erscheinung tritt. Die Sprecher-Figur konstituiert und individualisiert sich erst über den Prozeß der Äußerung des Gedichttextes im Medium der erzählten selbstbezogenen Geschichte, wobei der Sprecher die Geschichte und darin sich selbst (als Protagonisten) aus dem implizierten Geschehen in seiner spezifischen Wahrnehmungswelt herausstellt und sich dann – in paradoxer Rückkopplung – allererst erschafft, d.h. er benutzt die erzählte (nun vergangene) Geschichte nachträglich für die Selbststabilisierung in der Gegenwart. (Wordsworths *Tintern Abbey* und *Imitations of Immortality* sind Beispiele für die Artikulation eines re-stabilisierten, erwachsenen und philosophischen Selbst-Konzepts nach Verlust spontaner, unbewußter und jugendlicher Identität; Keats' Oden zeigen eine äußerst prekäre Selbst-Stabilisierung nach Desillusionierung der eigenen Kraft der Imagination; Yeats' *The Circus Animals' Desertion* erscheint als nicht mehr durchschaute Wiedergewinnung neuer Selbst-Stabilität nach dem Durchschauen aller bisherigen Selbstbilder als Projektionen persönlicher Wünsche und Probleme; Brechts *Erinnerung an die Marie A.* entwirft – in beiläufiger Weise – die Konstitution eines melancholisch-zynischen Habitus.)

Über das Verhältnis von Textorganisation und Sprecher-Stimme ist ein weiteres in der Lyrik identifizierbares Phänomen der Vermittlung mit einem narratologischen Begriff zu klären: die Frage der Verlässlichkeit (*reliability*)

⁴⁵ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. 1984, S. 354ff., 406ff., 593ff.

⁴⁶ Anthony Paul Kerby, *Narrative and the Self*, Bloomington/IN 1991.

⁴⁷ Vgl. ebd.; ferner Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca 1999; Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, übers. von Paul A. Kottman, London 2000; Ansätze bei Culler, „Apostrophe“ (wie Anm. 40).

des Sprechers⁴⁸. Inwiefern ist der Sprecher in seinen Aussagen glaubwürdig? Dieses Problem ist aufgrund der ununtergebbaren Standpunktbindung und Begrenztheit der subjektiven Perspektive in sprachlicher Realisierung stets vorhanden, wird aber nicht in allen Gedichten (ebensowenig wie in allen Erzähltexten) aktualisiert. Eine Textsorte der Lyrik, die diese Frage meist in das Zentrum rückt, ist der dramatische Monolog (z.B. Brownings *My Last Duchess*, *Porphyria's Lover*, *Caliban upon Setebos* oder Brentanos *Der Spinnerin Lied* und Benns *Der junge Hebbel*), bei dem es darauf ankommt, der Textorganisation versteckte Signale zu entnehmen, die auf die Begrenztheit des vermittelten Standpunktes des Sprechers und seine Abhängigkeit von spezifischen Interessen sowie auf die undurchschaute Konstruktivität der selbst-geschriebenen Geschichte verweisen.

4. Fazit

Die hier vorgeschlagene narratologische Analyse von Lyrik plädiert keineswegs dafür, Gedichte unterschiedslos wie herkömmliche Erzähltexte zu behandeln und Differenzen zu nivellieren. Vielmehr dient dieses Verfahren dazu, die grundsätzlichen strukturellen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und abzugrenzen, um vor diesem Hintergrund die Unterschiede genauer zu benennen – also zu untersuchen, inwiefern Narrativität sich in Gedichten lyriskspezifisch manifestiert. Als erste Annahmen seien an dieser Stelle sechs Aspekte genannt:

- 1) Die prononcierte Verlagerung der Ereignishaftigkeit in die Psyche und das Bewußtsein – als Veränderungsprozeß von Einstellung, Bewußtheit, Wertung, Verständnis u.ä., bedingt durch das in vielen Epochen konventionelle Nutzen der Lyrik zur Selbstreflexion und Selbstklärung des Subjekts. Im Zusammenhang damit findet sich in Gedichten sehr viel häufiger als in Romanen simultanes Erzählen: Die Texte suggerieren die unmittelbare Darbietung momentan ablaufender mentaler Vorgänge.
- 2) Die Tendenz zu einem geringeren Grad an Konkretisierung der Umstände, zu größerer Situationsabstraktheit und Allgemeinheit – mitbedingt durch das bevorzugte Einnehmen einer innerpsychischen, bewußtseinsbasierten Sicht und durch das Merkmal der Kürze. Entsprechend präsentieren Gedichte Abläufe stärker in Form geraffter Zusammenfassungen als in szenischer Darstellung.
- 3) Die Tendenz, eine Geschichte aus dem Prozeß ihres noch nicht abgeschlossenen Ablaufs heraus zu präsentieren, das Moment des Erzählens

⁴⁸ Vgl. Kimmmon-Kenan, *Narrative Fiction* (wie Anm. 3).

an einem Umschlagspunkt der Entwicklung (vor dem entscheidenden Ereignis) zu situieren – verbunden mit dem Vermitteln der Vergangenheit über die Erinnerung und der (möglichen) Fortsetzung über Antizipation, Vorstellung, Sehnsucht etc. Auch dieses Spezifikum ist durch die konventionelle Orientierung der Gattung an Bewußtseinszuständen bedingt.

4) Die Funktionalisierung des Erzählens einer Geschichte für das Vorantreiben und Steuern ebendieser erzählten Geschichte – bedingt sowohl durch den Bewußtseinsbezug der Abläufe und die Simultaneität von deren Darstellung als auch vor allem durch die Situierung des Sprechaktes innerhalb der Geschichte, also durch die Performativität des narrativen Sprechens im Gedicht. Das heißt: Sprecher von Gedichten erzählen Geschichten, um sie zu Ende zu bringen und dadurch beispielsweise Selbstklärung oder -Stabilisierung zu erreichen (oder aber die angeregte Person – etwa in einem Liebesgedicht – zur Übernahme einer in der Geschichte vorgegebenen Rolle zu überreden).

5) Die Konstitution oder das Erhöhen von Ereignishaftigkeit durch Emphase und Emotionalisierung. Gedichte können Erwartungen nicht nur im Abweichen von üblichen Verlaufsmustern durchbrechen, sondern auch durch das spezifische Besetzen mit emphatisch verstärkten Emotionen. Dadurch werden konventionelle Vorgänge oder Veränderungen (wie Sterben, Vergehen oder Verlieben) in Ereignisse transformiert oder im Grad ihrer Ereignishaftigkeit erheblich gesteigert.

6) Das Profilieren, Strukturieren und Akzentuieren des Verlaufs einer Geschichte durch spezifische Präsentationsmittel auf der Ebene des Sprachmaterials wie Äquivalenz- oder Kontrastbildung durch phonetische, prosodische, syntaktische oder morphologische Rekurrenzen.

Aus den theoretischen Überlegungen und vorgestellten Kategorien sollen zum Schluß einige Vorschläge für die mögliche praktische Prozedur bei der narratologischen Analyse von Gedichten abgeleitet werden. Wir schlagen ein Raster von acht Vorgehensweisen vor, das – ungeachtet der durchnummerierten Auflistung – nicht unreflektiert als Schema anzuwenden ist, sondern in jedem Fall spezifisch auf die jeweils besondere narrative Konstellation innerhalb des Textes bezogen werden muß. Der (vorgreifende) Entwurf einer narrativen Konstellation sollte daher sinnvollerweise am Beginn der Arbeit mit dem Text stehen.

1) Vorgeifender Entwurf der narrativen Konstellation innerhalb des Textes: allgemeine Strukturierung des Gedichtes im Hinblick auf das Abgrenzen einerseits von narrativen Sequenzen und andererseits von Vermittlungsinstanzen und -perspektiven sowie auf ihre Verknüpfung.

2) Bezeichnen der Elemente der Geschehensebene – der Gegebenheiten und Geschehenselemente – als Bezugs- und Ausgangspunkte für die anschlie-

rende Analyse ihrer spezifischen Transformation in kohärente sinnhafte Sequenzen auf der Darbietungsebene.

- 3) Konstruktion und Semantisierung der zentralen Sequenz(en) innerhalb des Gedichts durch Bezug der verschiedenen Geschehenselemente auf vorgängig bedeutungshafte Schemata: auf Sequenzmuster (z.B. Scripts), Frames und Äquivalenzen (Isotopien, formale Rekurrenzen).
- 3a) Bestimmen des Frame (des situativ-thematischen Referenzrahmens) und des Script (des hierin angesiedelten Prozeßmusters), mit deren Hilfe die Geschehenselemente zu einer sinnhaften kohärenten Ordnung (mit Anfang und Ende) integriert werden können. Berücksichtigungen des Grades der Erfüllung oder Enttäuschung der Erwartungen, die diese assoziierten Schemata auslösen, durch den Gedichttext.
- 3b) Ermitteln der Isotopie(n), der zusätzlichen semantischen Komponenten oder Aspekte, die verschiedene lexikalische Einheiten und Wendungen des Textes miteinander gemeinsam haben, die weitere Kohärenzen im Text schaffen und eine spezifische semantische Modifikation oder Interpretation der durch Frame und Script konstituierten Ordnungen bedingen.
- 3c) Kennzeichnen der formalen Rekurrenzen (der zusätzlichen poetischen Regularitäten) innerhalb des Sprachmaterials des Gedichtes und ihre Korrelation mit den semantischen Strukturen – im Sinne von deren Modifikation oder Profilierung.
- 4) Kombination und Integration der Sequenzen samt der sie bedingenden Schemata und Äquivalenzen zur übergreifenden Geschichte (der narrativen Makro-Struktur) des Gedichtes. Bestimmen des Ereignisses, des entscheidenden Umschlagpunktes innerhalb des Ablaufprozesses, über den Abweichungsgrad von den Erwartungen, die durch das oder die Bezugsmuster ausgelöst werden. (Geschichten können auch mehrere Ereignisse enthalten.)
- 5) Kennzeichnen der verschiedenen Stimmen und Perspektiven, mit denen die Geschichte dargeboten wird, besonders der zentralen Erzählerfigur in ihrem Verhältnis zur erzählten Geschichte (hetero-, homo-, autodiegetisch).
- 6) Re-Konstruktion des Erzählaktes, der das Gedicht hervorbringt, und seine Lokalisierung innerhalb der Ablaufstruktur der Geschichte, speziell mit (zeitlichem) Bezug auf das Ereignis.
- 7) Analyse der Funktion des Erzählens der im Gedicht dargebotenen Geschichte sowie – bei autodiegetischen Erzählern – des Verhältnisses zwischen Erzählen und Handeln (d.h. agierendem Vorantreiben der Geschichte).

8) Benennen der Spezifika von Lyrik im Typus der dargebotenen Geschichte sowie im Modus der Darbietung.

Dieses Verfahren soll in einer Sammlung von narratologischen Analysen zu Texten der englischsprachigen und deutschsprachigen Lyrik eingehend erprobt werden; wir wollen diese Publikation in absehbarer Zeit vorlegen.⁴⁹

49

Vorgesehen ist eine Publikation in zwei Teilbänden mit Interpretationen zur Geschichte der englischsprachigen und der deutschsprachigen Lyrik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert; sie soll in der Reihe *Narratologia* erscheinen, die im de Gruyter-Verlag von Fotis Jannidis, John Pier und Wolf Schmid herausgegeben wird. Vgl. zudem Peter Hühn, „Reading Poetry as Narrative. Towards a Narratological Analysis of Lyric Poems“, in: Christian Todenhagen/Wolfgang Thiele (Hg.), *Investigations into Narrative Structures*, Frankfurt a.M. 2002, S. 13-27.