

PETER HÜHN UND JÖRG SCHÖNERT

## Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse<sup>1</sup>

Die Text-Analysen zur deutschsprachigen Lyrik, die in diesem Band vorgelegt werden, stellen die praktische Umsetzung des Vorschlags dar, narratologische Kategorien und Verfahren in innovativer Weise als Methode zur Beschreibung und Interpretation von Gedichten zu nutzen.<sup>2</sup> Ein solcher Vorschlag folgt der Prämisse, dass Erzählen als anthropologisch universelle (kulturen- und epochenübergreifende) Praxis im Strukturieren von Erfahrungen, in der Konstitution von Sinn und im Vermitteln von Bedeutung auch als Basisoperation für weite Bereiche von Lyrik anzusetzen sei und dass daher der inzwischen erreichte hohe Differenzierungs- und Explizierungsgrad der Erzählforschung (der Narratologie) eine entsprechende begriffliche Präzisierung und Spezifizierung der Lyrik-Analyse ermöglichen werde.

Zur theoretischen Grundlegung und methodologischen Vorbereitung der Text-Analysen wird der vorgeschlagene Ansatz in dieser Einleitung in gebotener Kürze zunächst in folgenden Schritten systematisch erläutert und terminologisch definiert: mit Ausführungen (1) zur Rechtfertigung der transgenerischen Anwendung von Narratologie auf Lyrik, (2) zur Frage der gattungstheoretischen Einordnung von Lyrik sowie vor allem (3) zu dem herangezogenen narratologischen Konzept und seinen Elementen, speziell zur Modellierung des Erzählvorgangs hinsichtlich der Dimensionen der (3.1) Sequentialität und der (3.2) Medialität. Diesen systematisch-theoretischen Erläuterungen zur Verfahrensweise im Übertragen von Narratologie auf Lyrik schließen sich (4) Anmerkungen zur Auswahl der Gedichte für die Analysen an.

<sup>1</sup> Die hier entwickelte theoretische Begründung und methodologische Darstellung narratologischer Lyrik-Analyse entspricht weitestgehend der Einleitung in Hühn / Kiefer (2005), der ‚Parallelaktion‘ zum vorliegenden Band mit Bezug auf die englische Lyrik. In einzelnen Punkten wurden die folgenden Ausführungen weiter präzisiert und detailliert; ihre Substanz wurde gemeinsam mit Jens Kiefer und Malte Stein in dem Lyrik-Projekt entwickelt, das von 2001 bis 2004 in der Forschergruppe Narratologie an der Universität Hamburg von der DFG gefördert wurde.

<sup>2</sup> Siehe die programmatische Vorstellung und Begründung dieses Ansatzes in Hühn / Schönert (2002); vgl. ferner Hühn (2002 u. 2005). Um die methodologische Differenz zu Verfahrensweisen der Lyrik-Interpretation vor ihren ‚szientifischen‘ Bestrebungen zu veranschaulichen, wäre beispielsweise ein Vergleich mit Lehnert (1966) relevant, der – darauf verweist der Titel des Buches – „Struktur“-Analysen mit Interpretationen zur „Sprachmagie“ von Lyrik-Texten verbindet.

## 1. Narrativität und Lyrik: zur transgenerischen Anwendung von Narratologie auf die Analyse von Gedichten

Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass *Narrativität* durch die Kombination zweier Dimensionen konstituiert wird – primär durch *Sequentialität* (das heißt durch die zeitliche Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen zu einer kohärenten Abfolge) und sekundär durch *Medialität* (das heißt durch die Vermittlung in Konstruktion, Präsentation und Interpretation dieser Abfolge aus einer bestimmten Perspektive).<sup>3</sup> Diese beiden Dimensionen liegen den einschlägigen Begriffsoppositionen wie ‚histoire / récit, story / discourse, story / text oder fabula / sujet‘<sup>4</sup> der meisten narratologischen Modelle zugrunde; sie sind aber insofern nicht mit ihnen völlig identisch, als diese – sozusagen im Sinne eines chronologischen Verarbeitungsprozesses – zwischen dem vorgängigen unvermittelten Geschehen und seiner narrativ vermittelten Darbietung, nicht aber systematisch zwischen konstitutiven Aspekten des Erzählens unterscheiden. Für die Definition von Narrativität kommt dabei der Sequentialität – und innerhalb ihrer der Ereignishaftigkeit (siehe unten) – die Priorität zu, da auch andere Rede- und Schreibweisen wie Erklären, Argumentieren oder Beschreiben notwendig eine Vermittlungsdimension aufweisen (wenn auch nicht in der Komplexität des Erzählens), wohingegen die zeitliche Organisation allein konstitutiv für narrative Texte ist.

Lyrische Texte im engeren Sinne – also nicht nur offensichtlich narrative Gedichte wie Balladen und Romanzen oder wie Verserzählungen – teilen potentiell mit Prosa-Erzählungen wie Romanen oder Novellen neben der fundamentalen Kategorie des Äußerungsaktes auch die spezifisch narratologischen Kategorien der Sequentialität und der Möglichkeiten zu einer komplexen Medialität: Sie beziehen sich in vielen Fällen auf eine zeitliche Folge von Geschehnissen (meist mentaler oder psychischer, aber auch äußerer, etwa sozialer Art), vermitteln diese – Kohärenz und Relevanz herstellend – aus einer spezifischen Perspektive (vielfach auch über differenzierte oder gestaffelte Rede-Instanzen) und verweisen dabei – implizit oder explizit – auf den Äußerungsakt, in dem sich diese Vermittlung vollzieht. Diese Strukturanalogie zwischen Lyrik und Erzähllite-

<sup>3</sup> In literarischen Texten werden die unterschiedlichen Ebenen und Formen der Vermittlung („mediacy“) in besonderer Weise für ‚sinnbildende‘ Prozesse genutzt.

<sup>4</sup> Vgl. Genette (1994); Chatman (1978); Rimmon-Kenan (2002); Tomashevskij (1965); zu den Hintergründen und zur Problematik dieser Opposition vgl. Pier (2003).

ratur ist als potentiell zu verstehen; faktisch trifft sie nicht auf sämtliche lyrische Texte zu: Es gibt Gedichte, die kein (sequentialisiertes) Geschehen (keine zeitlich geordneten Zustandsveränderungen) vermitteln, sondern Beschreibungen (beispielsweise von Zuständen, Stimmungen oder Gegenständen), Einsichten oder Maximen. Wie jedoch die Analysen sowohl in diesem Band zur deutschen als auch in dem Parallelband zur englischen Lyrik<sup>5</sup> dokumentieren, weist eine erstaunlich große Zahl von Gedichten das Merkmal eines temporalen Ablaufs auf.

Die Anwendung der narratologischen Kategorien auf die Analyse von Gedichten hat primär das praktische Ziel, die hoch entwickelte Erzähltheorie zu nutzen, um die Methodologie der Lyrik-Analyse, der es notorisch an theoretischen Begründungen mangelt, zu explizieren, zu präzisieren und zu erweitern sowie nach Möglichkeit auch Impulse zum Entwickeln einer Lyrik-Theorie zu geben.<sup>6</sup> Keineswegs ist beabsichtigt – das sei vorab für die Prämissen und Ziele unseres Vorgehens herausgestellt – Lyrik bedenkenlos und undifferenziert dem Gattungsbereich der ‚Epik‘ zuzuordnen. Vielmehr soll dieser transgenerische Ansatz dazu dienen, die Spezifika lyrischer Vermittlung (von Vorgängen, Erfahrungen, Wahrnehmungen oder Reflexionen) im Unterschied zu den anderen Gattungen zu profilieren. Eine derartige Spezifizierung und Profilierung im Zuge einer systematischen Rekonstruktion der kennzeichnenden Strukturen lyrischer Texte mit Hilfe narratologischer Kategorien schließt ein, sowohl die Reichweite der Anwendbarkeit dieser Kategorien zu prüfen als auch die lyriktypischen Manifestationen des Narrativen herauszuarbeiten.

## 2. Die Spezifik von Lyrik: zur gattungstheoretischen Position der Lyrik

Versuche, Lyrik im Rahmen der traditionellen Gattungstrias analog zu Epik und Dramatik systematisch zu definieren, können als gescheitert gelten.<sup>7</sup> Auch der bekannteste jüngere Vorschlag, Lampings Minimalde-

---

<sup>5</sup> Siehe Hühn / Kiefer (2005).

<sup>6</sup> Vgl. die grundsätzliche Kritik am Stand einer Theorie der Lyrik in Warning (1997); Müller-Zettelmann (2000); Wolf (2003); Schönert (2004); Wolf (2005). In signifikanter Weise gibt der Band von Müller-Zettelmann / Rubik (2005) zu theoretischen Konzepten für Lyrik dem narratologischen Zugang den größten Raum, vgl. dort das Kapitel „Narratology and beyond“, S. 97-249.

<sup>7</sup> Vgl. Warning (1997), S. 17f.

definition „Einzelrede in Versen“,<sup>8</sup> leistet dies nicht, da er zum einen ein allzu dürres Kriterium benennt,<sup>9</sup> zum anderen keine systematische Abgrenzung gegen die anderen Gattungen erlaubt. Stattdessen wird vorgeschlagen, die Position von Lyrik mit Bezug auf die epische und dramatische Gattung texttheoretisch abzugrenzen.<sup>10</sup> Definiert man Erzählen als Kommunikationsakt zur sinnkonstitutiven Strukturierung von Geschehensfolgen durch gestaffelte Vermittlungsinstanzen (insbesondere durch eine Erzählinstanz), so lassen sich sowohl lyrische als auch dramatische Texte als Reduktionsformen mit variablen Reduktionsgraden im Anlegen möglicher Vermittlungsebenen bestimmen.<sup>11</sup>

In dieser Betrachtungsweise zeichnen sich lyrische Texte im engeren Sinne (also unter Ausschluss von Balladen und Romanzen) durch eine besondere Variabilität im Nutzen möglicher Vermittlungsebenen und Vermittlungsinstanzen aus. Sie können die beiden narrativen Grundkonstituenten des Erzählvorgangs – also einerseits die temporale Sequentialisierung des Geschehens (wie sie in einem Großteil von Gedichten vorliegt) sowie andererseits die Staffelung von Vermittlungsinstanzen und die Differenzierung von Vermittlungsmodi – gleichermaßen realisieren. Sie können aber auch die Vermitteltheit zugunsten des performativen Vollzugs des Sprechens scheinbar aufgeben,<sup>12</sup> so dass sich vom Rezipienten nur eine einzige ‚Stimme‘ wahrnehmen lässt: in der suggerierten Gleichzeitigkeit von Erleben und Sprechen, in der vermeintlichen Identität von Sprecher und Autor und in Analogie zum vielfach performativen Status der Figurenrede im Dramentext. Dieser texttheoretische Ansatz bietet auch eine praktische Handhabe zur differenzierten Analyse lyrischer Texte in ihrer komplexen kommunikativen Struktur, die in Lampings gattungsbestimmender Formel auf ‚Einzelrede‘ reduziert wird.

---

<sup>8</sup> Lamping (1989), S. 63.

<sup>9</sup> Zum Erfassen der Spezifika von Lyrik wären Zusatzkriterien erforderlich, wie sie etwa Burdorf (1997), S. 20f., oder Wolf (2005), S. 38f., skizzieren.

<sup>10</sup> Vgl. Titzmann (2003); Schönert (2004).

<sup>11</sup> Zum Folgenden siehe Schönert (2004), S. 313f.

<sup>12</sup> ‚Performativ‘ ist hier so zu verstehen, dass mit dem Äußerungsakt der Rede eine Sprechhandlung vollzogen wird, die beansprucht in selbstreferentieller Weise ‚Wirklichkeit‘ zu konstituieren.

### 3. Die Modellierung des Erzählvorganges: zum narratologischen Analysekonzept

Hinsichtlich der Dimension der Medialität orientiert sich das für die Lyrik-Analyse vorgeschlagene narratologische Verfahren weithin – mit einigen weiterführenden Differenzierungen – am Ansatz Genettes. Zum Erfassen der Dimension der Sequentialität steht bislang noch kein allgemein etabliertes Kategoriensystem wie für ‚Vermittlung‘ zur Verfügung. Der hier entwickelte Ansatz greift deshalb mit den Begriffen von Schema, Skript und Frame auf die kognitive Psychologie und Psycholinguistik zurück und verbindet diese Analysekonzepte mit Konzepten der Schema-Abweichung und des Erwartungsbruchs, wie sie in Anlehnung an Lotmans Sujet-Theorie (mit den Begriffen der Grenzüberschreitung und des Ereignisses)<sup>13</sup> und an Bruners Konzept von ‚canonicity and breach‘<sup>14</sup> entwickelt werden können. Für die Präzisierung und Weiterentwicklung der Lyrik-Analyse ist die Modellierung der Sequentialität von besonderer Relevanz, da die herkömmlichen Interpretationsmethoden in dieser Hinsicht keine befriedigenden Vorgaben anzubieten haben. Um die Notwendigkeit einer Modifikation der bislang eingeführten Begriffe und Kategorien zu betonen und Missverständnisse zu vermeiden, werden im Folgenden terminologische Festlegungen getroffen, die möglichst wenig durch differierende Verwendungen belastet sind.

Im Anwenden der narratologischen Kategorien auf Lyrik ist zunächst grundsätzlich zwischen den beiden Ebenen des *Geschehens* („happenings“) und der *Darbietung* („presentation“), zwischen den als vorgängig anzusetzenden Geschehenselementen („incidents“, „occurrences“) und ihrer textlichen Vermittlung („mediation“) zu unterscheiden.<sup>15</sup> Es ist davon auszugehen, dass *Geschichten* („narrative sequences“, „plots“) in der (fak-

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu Krah (1999).

<sup>14</sup> Vgl. Bruner (1991).

<sup>15</sup> Diese Unterscheidung entspricht ungefähr der Differenz zwischen ‚histoire‘ und ‚récit‘ bei Genette (1994), zwischen ‚story‘ und ‚discourse‘ bei Chatman (1978) – allerdings mit dem Unterschied, dass in dem hier vorgestellten Vorschlag ‚Geschehen‘ lediglich die chronologisch angeordnete Menge der Geschehenselemente meint, wie bei Martínez / Scheffel (1999), während Genette und Chatman wie auch zahlreiche andere Narratologen – Tomashevskij (1965); Bal (1985); Rimmon-Kenan (2002) – offenbar bereits sinnhafte Verknüpfungen auf dieser Ebene ansetzen (meist mit dem Begriff der ‚logischen‘ oder ‚kausalen‘ Verknüpfung umschrieben). Der Begriff ‚happenings‘ im vorliegenden Ansatz ist also nicht identisch mit ‚happenings‘ bei Chatman (1978), der damit Vorkommnisse im Gegensatz zu Handlungen („actions“) meint.

tischen oder fingierten) Wirklichkeit nicht objektiv gegeben sind, sondern erst durch eine (zumeist menschliche) Instanz aus Geschehenselementen konstruiert werden. Demgemäß wird (a) die Ebene des Geschehens als die lediglich räumlich und chronologisch geordnete Menge der (für den Text relevanten) *Gegebenheiten* (,existents‘) und *Geschehenselemente* (,incidents‘) definiert und deren sinnhafte Verknüpfung (b) auf der Ebene der Darbietung (,presentation‘) lokalisiert, das heißt den Kompositions-, Wahrnehmungs- und Vermittlungsinstanzen (dem abstrakten Autor, dem Sprecher / Erzähler, den Figuren) und dem Verfahren der Fokalisierung (siehe weiter unten) zugeschrieben. Das Verhältnis von Geschehen und Darbietung ist durch wechselseitige Abhängigkeit bestimmt: Mit dem (Gedicht-)Text wird das Geschehen einerseits vorausgesetzt, andererseits allererst durch die Aussagen des Textes konstituiert. Diese Relation ist in unterschiedlicher Richtung – genetisch oder analytisch – beschreibbar. Als weitere Kategorie ist der fiktionale Erzählakt<sup>16</sup> bzw. der poetische Äußerungsakt zu nennen, in dem das Geschehen in die Form textueller Darbietung überführt wird. Für die Analyse ist die textuelle Darbietung die einzige direkt zugängliche Ebene, aus der sowohl das Geschehen als auch der Erzählakt rekonstruiert werden müssen.

### 3.1. Sequentialität (im Sinne von ‚motivierten‘ Zustandsveränderungen)

Zur detaillierteren Beschreibung der Geschehensebene werden die Begriffe der Gegebenheit (,existent‘) und des Geschehenselementes (,incident‘) eingeführt.<sup>17</sup> Zu den *Gegebenheiten* zählen die statischen Elemente und Handlungsumstände wie beispielsweise alle konstanten Figuren- und Raumeigenschaften; als *Geschehenselement* ist hingegen jede – etwa durch Handlung bewirkte – Veränderung von Eigenschaften, Zuständen oder Konstellationen anzusehen. Die Gesamtmenge der Gegebenheiten und Geschehenselemente in der erzählten Welt konstituiert – in chronologischer Anordnung – das *Geschehen*. Lyrik enthält als dargebotenes Geschehen vielfach mentale oder emotionale Vorgänge.

<sup>16</sup> Genettes Begriff der ‚narration‘.

<sup>17</sup> Vgl. die Differenzierung zwischen ‚existents‘ und ‚events‘ bei Chatman (1978). Chatmans Bezeichnung ‚event‘ wird im vorliegenden Ansatz durch ‚incident‘ ersetzt, da ‚event‘ hier in Anlehnung an den Begriff der Lotman’schen Grenzüberschreitung und in Rückgriff auf Bruners (1991) Konzeption von ‚canonicity and breach‘ verwendet wird.

Die Darbietungsebene wird durch eine komplexe Kombination von syntagmatischen und paradigmatischen Verbindungen der Geschehenselemente konstituiert – es sind Verbindungen, die jeweils aus bestimmten Perspektiven und durch bestimmte Vermittlungsinstanzen vorgenommen bzw. diesen zugeschrieben werden (siehe weiter unten). Durch Auswahl, Verkettung und Bedeutungszuschreibungen werden dabei Geschehenselemente und Gegebenheiten vom Rezipienten zu sinnhaft kohärenten *Sequenzen* verknüpft.

Zur genauen Erläuterung dieser Operationen kann auf Ansätze in kognitiver Psychologie und Linguistik zurückgegriffen werden. Dementsprechend ist grundsätzlich davon auszugehen, dass kontingentes Geschehen sich erst durch die Verknüpfung mit Kontexten und Weltwissen in sinnhafte Sequenzen überführen lässt. Sowohl die Autoren als auch die Leser beziehen sich bei der Konstruktion solcher Sequenzen auf vorgängige Sinnstrukturen (*kognitive Schemata*), die ihnen bereits vertraut sind.<sup>18</sup> Der Begriff ‚Weltwissen‘ umfasst hierbei kulturspezifische Muster, die teils aus allgemeiner Erfahrung,<sup>19</sup> teils aber auch aus der Wissenschaft, der Literatur und den anderen Künsten stammen.<sup>20</sup> Die narratologische Sequenz-Analyse von Gedichten wird somit die Schemata, die für den Autor wie auch für den zeitgenössischen Leser als vertraut anzusetzen sind, aus Lebenserfahrung oder Lektüre zu rekonstruieren suchen, insoweit sie für die Texte relevant sind und deren Bedeutung mitbegründen.<sup>21</sup> Kognitive Schemata können auch eine vornehmlich intratextuelle Basis besitzen, indem für einen Text bestimmte Muster geschaffen und diese sodann – wiederum im Bezug auf vorgängige extra- oder intertextuelle Muster – textspezifisch ausgearbeitet werden.<sup>22</sup>

Hinsichtlich der kognitiven Schemata können mit den Begriffen *Frame* und *Skript* zwei Typen unterschieden werden. Frames bezeichnen

---

<sup>19</sup> Das sind beispielsweise extratextuelle Bezüge auf Konstellationen wie ‚Glaubenssicherheit und Glaubenszweifel im Christentum‘, ‚Krisen der Adoleszenz‘ oder ‚problematistische Orientierungen in unterschiedlichen sozialen Milieus‘.

<sup>20</sup> Das sind beispielsweise intertextuelle Bezüge auf literarische Muster wie etwa die ‚Lebensallegorie der Schiffsreise‘ im 17. Jahrhundert oder die ‚ästhetizistische Lebensform‘ um 1900.

<sup>21</sup> Vgl. insbes. Herman (2002), S. 85-113; und Semino (1995) sowie allgemein Barthes (1988); Culler (1975); Eco (1979).

<sup>22</sup> Vgl. dazu beispielsweise in diesem Band die (Selbstgefährdungen nach sich ziehende) ‚Freigeist‘-Einstellung in Friedrich Nietzsches Lyrik-Text (der weithin unter dem Titel ‚Vereinsamt‘ überliefert ist) als Abweichung von ‚risiko-armen‘ bürgerlichen Verhaltensweisen.

thematische oder situative Kontexte, also Bezugsrahmen, innerhalb derer das betreffende Gedicht zu lesen ist – wie ‚Endlichkeit des Lebens‘ oder ‚locus amoenus‘. Skripts bilden demgegenüber Sequenzmuster, das heißt, sie verweisen auf bekannte Prozesse oder Entwicklungen, auf konventionelle Handlungsabläufe oder stereotype Prozeduren. Das geschieht zu meist in enger Beziehung zu dem jeweils relevanten Frame – wie dem Sterben als Grenzüberschreitung von einer Welt in eine andere oder dem Entwickeln einer Liebesbeziehung in einer idyllischen Naturszenerie. Während die Identifikation des Frame dem Leser die kohärente Integration der Elemente des Gedichtes mit Begriffen situativer und / oder thematischer Signifikanz in vornehmlich statischer Hinsicht ermöglicht, erlaubt der Bezug auf ein oder mehrere Skripts die Modellierung der dynamischen, das heißt der spezifisch narrativen Dimension des Textes. Aufgrund der Konventionen von Kürze und Situationsabstraktheit der Geschehensvermittlung in Lyrik werden in Gedichten Frames und Skripts meist nur knapp angedeutet, so dass vom Leser eine höhere Rekonstruktionsleistung als bei der Lektüre von Romanen oder Erzählungen gefordert wird. Hierin zeigen sich lyrikspezifische Realisierungen narrativer Elemente (siehe auch das Schlusskapitel in diesem Band).

Ein zusätzliches Mittel zum Herstellen von Sinnbezügen sind *Isotopien*,<sup>23</sup> das heißt Äquivalenzen von Wörtern oder Wendungen auf der Ebene der Signifikate; sie bilden die semantischen Kohärenzen durch Dominanzsetzen und Rekurrenz der gleichen Seme.<sup>24</sup>

Für die Strukturierung des dargestellten Geschehens in Sequenzen wird der Begriff des Ereignisses als des entscheidenden Wendepunktes innerhalb einer Sequenz eingeführt – als das zentrale Moment der narrativen Organisation, das die Erzählwürdigkeit des Geschehens (‚tellability‘)<sup>25</sup> bedingt. *Ereignis* soll als eine Abweichung von der erwarteten Fortsetzung des im Text aktivierten Sequenzmusters definiert werden.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Vgl. Greimas (1966); Greimas' ursprünglich restriktive Definition von Sem und Isotopie ist später durch ihn selbst und Courtés (1979), Rastier (1972) und Eco (1979) über einfache Merkmale (wie ‚menschlich‘ oder ‚geschlechtlich‘) hinaus auf komplexe semiotische Phänomene einschließlich thematischer, situativer und figurativer Kategorien ausgedehnt worden, die durch Rekurrenz Kohärenz erzeugen.

<sup>24</sup> In diesem Band stehen beispielsweise in dem Sonett „An die Welt“ von Andreas Gryphius für ein Sem die unterschiedlichen Gefährdungen einer sicheren Schiffsreise durch Naturgewalt.

<sup>25</sup> Vgl. Pratt (1977); Prince (1987).

<sup>26</sup> Das heißt: Jedes Ereignis ist als Zustandsveränderung anzusehen, aber nicht jede Zustandsveränderung ist ein Ereignis; vgl. dazu auch bei Lotman (1973) den empha-



Ein Ereignis kommt auch dann zustande, wenn eine erwartete Fortsetzung oder Veränderung nicht eintritt. Sequenzen können von den Erwartungen, die mit den jeweils aufgerufenen Mustern verbunden sind, mehr oder weniger stark abweichen und damit mehr oder weniger ereignishaft sein: Die Ereignishaftigkeit ist gradierbar.<sup>27</sup> Der Grad der Abweichung ist jeweils das Ergebnis von Interpretationen, die für eine Sequenzstruktur im Kontext kultureller und historischer Vorgaben ausgearbeitet werden.

Ereignisse werden in der Regel einer Instanz, einem Handlungsträger zugeschrieben, mit dem oder durch den sich etwas Unerwartetes ereignet. Entsprechend der Zuordnung dieser Instanz zu einer der beiden narrativen Ebenen (der Ebene des Geschehens oder der Ebene der Darbietung) lassen sich zunächst grundsätzlich zwei Ereignistypen unterscheiden. Ist die Bezugsinstanz eine Figur, etwa der Protagonist in der erzählten Geschichte (also auf der Geschehensebene), so handelt es sich um ein *Geschehensereignis*.

Bezieht sich die entscheidende Einstellungs- oder Verhaltensänderung auf den Sprecher oder Erzähler im dargebotenen Artikulations- oder Erzählakt im Sinne einer – performativ vermittelten – Erzählgeschichte,<sup>28</sup> so wird dies als *Darbietungsereignis* bezeichnet.<sup>29</sup> Zusätzlich werden zwei weitere Ereigniskategorien (in spezifizierender Zuordnung zum Darbietungsereignis) eingeführt. Das ist zum einen der Typus des *Vermittlungsereignisses* (als Grenz- und Sonderfall von Darbietungsereignissen), bei dem der entscheidende Umschlag nicht durch einen Wandel der personalen Einstellung zustande kommt, sondern durch eine primär textuell-rhetorische Umstrukturierung der Darbietungsform (als Veränderung der Vermittlungsweise) – etwa durch Verschieben oder Austausch der aufgerufenen Schemata (primär von Skripten und gegebenenfalls auch von Frames). Damit wird der Bezug von der Person des Sprechers auf die Ebene des abstrakten Autors, des Kompositionssubjekts (siehe weiter unten), verlagert – vielfach durch Thematisieren des poetischen Kompositionsaktes. Zum anderen ist es der Typus des *Rezeptionsereignisses* mit dem (intendierten) Leser als Bezugsinstanz, für den eine entscheidende Einstellungsänderung als Ergebnis der Lektüre angestrebt wird: etwa als

---

tischen Ereignisbegriff als Grenzüberschreitung bei Bruner (1991) die Formel ‚canonicity and breach‘ (S. 11-13), bei Wolf (2002) das Konzept des ‚Narrens‘ (S. 44-51).

<sup>27</sup> Vgl. Schmid (2005), S. 21f.

<sup>28</sup> Vgl. Schmid (1982), S. 93.

<sup>29</sup> Dabei kann als ‚lyrikspezifische‘ Tendenz gelten, dass – im Vergleich mit der Erzählprosa – Darbietungsereignisse zahlreicher sind als Geschehensereignisse.

Erkenntnisgewinn oder ideologische Umorientierung – und zwar besonders in Fällen, in denen eine derartige Änderung bei dem Sprecher (dem Erzähler) und / oder dem Protagonisten des erzählten Geschehens gerade nicht eintritt. Dieses Phänomen ist als Spezialfall von der stets intendierten Wirkung auf den Leser – einem schon geringfügigen Verändern seines Wahrnehmens und seines Wissens – zu unterscheiden und ist nur für solche Texte anzusetzen, bei denen der Leser bei seiner Lektüre eine Bewusstseins- und / oder Einstellungsveränderung vollziehen soll, wozu der Protagonist und / oder der Sprecher des Gedichtes nicht fähig oder willens ist.

Die besonders komplexe und weitreichende (makrostrukturelle) Organisationsform auf der Geschehensebene ist die *Geschichte* („plot“).<sup>30</sup> Eine Geschichte ist das Resultat von Auswählen, Gewichten und Korrelieren sinnbesetzter Sequenzen; sie ist typischerweise auf einen Handlungsträger bezogen und über diesen Bezug strukturiert. Ereignisse bilden die zentralen Orientierungsstellen einer Geschichte in ihrem Ablauf und werden durch die Verknüpfungsleistungen einer Geschichte in eine sinnhafte Beziehung gesetzt.<sup>31</sup>

Zusammenfassend sei festgehalten: In der Lyrik beziehen sich insbesondere seit dem 17. Jahrhundert Geschichten – tendenziell anders als in Romanen – vornehmlich auf innere Phänomene wie Wahrnehmungen, Gedanken, Vorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen, Wünsche, Imaginationen oder Einstellungen, die der Sprecher oder der Protagonist in einem monologischen Reflexions- und Bewusstseinsprozess sich selbst als Geschichte zuschreibt, durch die er sich in seiner individuellen Identität definiert.<sup>32</sup> Solche Prozesse können im Tempus des Präsens mit dem sprachlichen Gestus vermittelt werden, dass sie sich im ‚Aussprechen‘ und Vermitteln gerade erst vollziehen – noch vor dem Einsetzen der eigentlichen Handlungen oder (sehr typisch für Lyrik) als die entscheidende Handlung selbst. In der Zeitform des epischen (vergegenwärtigenden) Präteriums können jedoch auch bereits abgeschlossene Prozesse dieser Art aufgerufen und / oder erinnert werden, um mit Aktionen, die

---

<sup>30</sup> Vgl. das ‚plot‘-Konzept bei Brooks (1984).

<sup>31</sup> Als Ordnungsform ist ‚Geschehen‘ allein durch den zeitlichen Zusammenhang (die chronologische Ordnung) bestimmt, während das Konstrukt einer ‚Geschichte‘ noch zusätzliche Ordnungen erfordert.

<sup>32</sup> Zur narrativen Konstitution von persönlicher Identität vgl. z.B. Cavarero (1997); Eakin (1999); Kerby (1991); Worthington (1996).

sich in der Gegenwart des Sprechens vollziehen (oder vollziehen sollen), verbunden zu werden.

### 3.2. Medialität („mediacy“)

Die Beschreibung zur Organisation der narrativen Sequentialität muss ergänzt werden durch das Kennzeichnen der Formen und Instanzen für die Vermittlung des Geschehens auf der Darbietungsebene. Hierzu sind zwei Grundverhältnisse der Medialität zu unterscheiden: Vermittlungsmodi und Vermittlungsinstanzen. Hinsichtlich der Vermittlungsmodi lassen sich zwei Aspekte unterscheiden: (1) die verbalisierte Vermittlungsaktivität (*Stimme*), das heißt die sprachliche Äußerung mit der durch das Äußerungssubjekt vorgegebenen deiktischen Orientierung (pronominal, temporal, lokal, modal); (2) *Fokalisierung* (im Sinne von Mieke Bal und Shlomith Rimmon-Kenan), das heißt die perzeptionelle, psychische, kognitive und / oder ideologische Verhaltensweise und Einstellung, mit der die Geschehenselemente und Gegebenheiten wahrgenommen und dargeboten („geformt“ und gegebenenfalls gedeutet oder gewertet) werden.<sup>33</sup> Fokalisierung und Stimme sind – kategorial gesehen – zu trennen; sie werden jedoch im Vorgang des Wahrnehmens und Vermittelns in unterschiedlicher Weise korreliert.

Hinsichtlich der Vermittlungsaktivitäten lassen sich vier gestaffelte (Kommunikations-)Ebenen (und Vermittlungsinstanzen) voneinander abgrenzen:<sup>34</sup> (1) empirischer Autor / Textproduzent und empirisch zu bestimmende Adressaten und Rezipienten, (2) abstrakter Autor / Kompositionssubjekt und „abstrakte Leser“, (3) Sprecher / Erzähler und Adressaten im (Fiktions-)Zusammenhang der Erzählung,<sup>35</sup> (4) Protagonist / Figur und „angeredete“ Figuren. Auch der Protagonist bzw. die Figur kann wie der Sprecher eine Stimme erhalten, indem die zuzuordnende Rede entweder vom übergeordneten Sprecher zitiert wird oder Sprecher und Protagonist identisch sind (siehe dazu in diesem Band etwa „Im Hafen“ von Heinrich Heine).

Der *empirische Autor* wird in der Text-Analyse lediglich insofern berücksichtigt, als sicherzustellen ist, dass die herangezogenen Frames und

<sup>33</sup> Vgl. Genette (1994); Kablitz (1988); Lanser (1981); Nünning (1990); Uspenskij (1975).

<sup>34</sup> Erste Ansätze zu einer derartigen Differenzierung in der Lyrik finden sich bei Bernhart (1993); Burdorf (1997); Hühn (1995 u. 1998); Schönert (1999).

<sup>35</sup> Als Sonderfall ist hier „second person narration“ zu beachten.

Skripts sowie die unterstellten Wortbedeutungen für ihn als kultur- und lebensgeschichtlich möglich veranschlagt werden können.

Dem *abstrakten Autor* / dem *Kompositionssubjekt* ist das in der formalen, stilistischen, rhetorischen und topischen Organisation des Textes implizierte Werte-, Normen- und Sinnsystem zuzurechnen – eine Einstellung oder Haltung, die als Konstrukt und nicht als Eigenschaft einer individualisierten Person zu erfassen ist.<sup>36</sup> Auf dieser Ebene lässt sich auch ‚beobachten‘, was aus der Äußerung des Sprechers / des Erzählers – im Sinne einer personal kohärenten Perspektivierung – ausgeschlossen wird (das in ihr Verschwiegene, Verdrängte oder Latente): zum Beispiel die der Äußerung zugrundeliegende Motivations- oder Problemlage.<sup>37</sup> Diese Ebene ist daher als eine dem Sprecher (der eigene oder ‚fremde‘ Wahrnehmungen vermittelt) übergeordnete (sozusagen hinter dem Rücken errichtete) Beobachtungsperspektive und somit als Beobachtungsebene zweiter Ordnung beschreibbar.<sup>38</sup> Sie kann daher auch als eine besondere Perspektivform bezeichnet werden (so verdeutlicht beispielsweise in Heines „Im Hafen“ die stilistische Organisation der Rede des autodiegetischen Erzählers, die dem Kompositionssubjekt zuzurechnen ist, die sich steigernde Trunkenheit des Protagonisten).

Die genaue Differenzierung zwischen den Vermittlungsinstanzen des abstrakten Autors und des Sprechers ist immer interpretationsbedürftig – und zwar mit Hilfe von Zuschreibungen: Zu entscheiden ist, welchen Bewusstseinsgrad und welche Bewusstseinsinhalte man im Einzelnen dem Sprecher / dem Erzähler (gegebenenfalls auch dem ‚erzählten Ich‘) und dem unpersönlichen Kompositionssubjekt zuschreibt, oder ob eine derartige Unterscheidung absichtlich erschwert wird. Über die Relation zum abstrakten Autor kann die Frage der Zuverlässigkeit des Sprechers bzw. des Erzählers bestimmt werden: Widersprüche zwischen der Äußerung des Sprechers und der Komposition des Textes (die dem abstrakten Autor zuzuordnen ist) deuten auf die Unzuverlässigkeit des Ersteren. Das Phänomen der Unzuverlässigkeit oder Begrenztheit des Sprechers kommt in der Lyrik ebenso vor wie in der Erzählliteratur; es ist für die Lyrik jedoch noch nicht programmatisch untersucht worden.

---

<sup>36</sup> Zur Begründung dieser Instanz – gegenüber vielfältiger Kritik – vgl. z.B. Chatman (1990).

<sup>37</sup> Vgl. Easthope (1983); Hühn (1998).

<sup>38</sup> Luhmann (1990 u. 1995).

#### 4. Zur Textauswahl und zur Anlage der Text-Analysen

Zum exemplarischen Erproben des narratologischen Ansatzes zur Lyrik-Analyse werden für diesen Band insgesamt 20 Beispiele aus der Geschichte der deutschsprachigen Lyrik vom 16. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts ausgewählt. Um die Analysen über die Epochen und Autoren hinweg ansatzweise vergleichbar zu machen, wird ein thematisches Auswahlprinzip zugrundegelegt: die Entscheidung für Gedichte mit deutlicher Selbstreflexivität oder Selbstthematization des Sprechers oder der von ihm eingenommenen Rolle sowie der ‚aufgerufenen‘ Einstellungen und Verhaltensweisen, die den Sprecher einer bestimmten Gruppe (etwa einem spezifischen sozialen Milieu) zuweisen. Diese Wahl soll nicht durch ein subjektivistisches Gattungsverständnis von Lyrik gerechtfertigt werden; sie ist vielmehr durch die Beobachtung motiviert, dass ein Großteil der deutschsprachigen Lyrik aus allen Epochen in repräsentativen Anthologien das Merkmal eines markanten Selbstbezugs des Sprechers aufweist. Die ausgewählten Autoren können als Vertreter des Kanons deutschsprachiger Lyrik gelten, der seit dem 18. Jahrhundert vor allem in repräsentativen Anthologien aufgebaut und vermittelt wird. Eine aktuelle Auswertung der Anthologie-Konstellationen für 239 ‚kanonisierte‘ Gedichte vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart bietet der Band *Die berühmtesten deutschen Gedichte. Auf der Grundlage von 200 Gedichtsammlungen ermittelt und zusammengestellt von Hans Braam* (mit einem Vorwort von Helmut Schanze), 2004 erschienen in Stuttgart.<sup>39</sup>

Die folgenden Text-Analysen haben primär das Ziel, die Verfahrensweisen und die Fruchtbarkeit des narratologischen Ansatzes praktisch zu demonstrieren. Sie gebrauchen die jeweils herangezogenen Kategorien und Begriffe in dem hier erläuterten systematischen Zusammenhang und verstehen sich als Modellanalysen. Das Ziel ist dabei keine umfassende Interpretation der Gedichttexte in detaillierter Auseinandersetzung mit den bislang erarbeiteten Deutungen. Deswegen wird auf Forschungsliteratur lediglich auswählend-exemplarisch verwiesen. Zudem sind die Analysen und die abschließende (die Einzeltexte übergreifende) Auswertung darauf angelegt, mit Hilfe des narratologischen Instrumentariums die Besonderheiten narrativer Strukturen in der Lyrik herauszuarbeiten.

---

<sup>39</sup> Die Studie bezieht sich auf Lyrik-Anthologien, die seit 1800 erschienen sind, und wertet diese Anthologien auch für Teilphasen von jeweils 50 Jahren des Publikationsgeschehens aus (die letzte Phase der Auswertung beginnt mit dem Jahr 1951).

### Katalog der textanalytischen Begriffe

Hier sind die wichtigsten Begriffe aufgeführt, die wir für unsere Text-Analysen gebrauchen; die Seitenzahlen in Klammern verweisen auf die Definitionen und Erläuterungen im voranstehenden Text:

- Autor
  - Empirischer Autor (S. 11f.)
  - Abstrakter Autor / Kompositionssubjekt (S. 12)
- Darbietung (S. 5)
- Ereignis (S. 8f.)
  - Geschehensereignis (S. 9)
  - Darbietungsereignis (S. 9)
  - Vermittlungsereignis (S. 9)
  - Rezeptionsereignis (S. 9f.)
- Fokalisierung (S. 11)
- Gegebenheit (S. 6)
- Geschehen (S. 5f.)
- Geschehenselement (S. 6)
- Geschichte (S. 5 u. 10)
- Isotopie (S. 8)
- Medialität (S. 2 u. 11)
- Narrativität (S. 2)
- Kognitives Schema (S. 7)
  - Frame (S. 7f.)
  - Skript (S. 7f.)
- Sequentialität (S. 2)
- Sequenz (S. 7)
- Stimme (S. 11)

### Literatur

Bal, Mieke

1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto.

Barthes, Roland

1988 *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.

- Bernhart, Wolfgang  
 1993 Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht, in: Herbert Fol-  
 tinek u.a. (Hg.): *Tales and ,their telling difference': Festschrift für Franz K.*  
*Stanzel*. Heidelberg, S. 359-75.
- Bode, Christoph  
 2001 *Einführung in die Lyrikanalyse*. (WVT Handbücher Bd. 3). Trier.
- Brooks, Peter  
 1984 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge.
- Bruner, Jerome  
 1990 *Acts of Meaning*. Cambridge.  
 1991 The Narrative Construction of Reality, in: *Critical Inquiry* 18, S. 1-21.
- Burdorf, Dieter  
 1997 *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart / Weimar.
- Cavarero, Adriana  
 1997 *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano.
- Chatman, Seymour  
 1978 *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca.  
 1990 *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca.
- Culler, Jonathan  
 1975 *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*.  
 London.
- Eakin, Paul John  
 1999 *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca.
- Easthope, Antony  
 1983 *Poetry as Discourse*. London.
- Eco, Umberto  
 1979 *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington.
- Genette, Gérard  
 1994 *Die Erzählung*. Übersetzt aus dem Französischen von Andreas Knop. Mün-  
 chen.
- Greimas, Algirdas Julien  
 1966 *Sémantique structurale, Langue et langage*. Paris.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph  
 1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris.
- Herman, David  
 2002 *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln.
- Hühn, Peter  
 1995 *Geschichte der englischen Lyrik*. 2 Bde. Tübingen.  
 1998 Watching the Speaker Speak: Self-Observation and Self-Intransparency in  
 Lyric Poetry, in: Mark Jeffreys (Hg.): *New Definitions of Lyric: Theory, Tech-  
 nology, and Culture*. New York, S. 215-244.

- 2002 Reading Poetry as Narrative: Towards a Narratological Analysis of Lyric Poems, in: Christian Todenhagen / Wolfgang Thiele (Hg.): *Investigations into Narrative Structures*. Frankfurt a.M., S. 13-27.
- 2005 Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry, in: Eva Müller-Zettelmann / Margarete Rubik (Hg.): *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam / New York, S. 147-172.
- Hühn, Peter / Kiefer, Jens  
 2005 *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*. Berlin / New York.
- Hühn, Peter / Schönert, Jörg  
 2002 Zur narratologischen Analyse von Lyrik, in: *Poetica* 34, S. 287-305.
- Kablitz, Andreas  
 1988 Erzählperspektive – Point of View – Focalisation: Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98, S. 237-255.
- Kerby, Anthony Paul  
 1991 *Narrative and the Self*. Bloomington.
- Krah, Hans  
 1999 Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen, in: *KO-DIKAS / CODE* 22, No. 1-2, S. 3-12.
- Lamping, Dieter  
 1989 *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen.
- Lanser, Susan S.  
 1981 *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton.
- Lehnert, Herbert  
 1966 *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation*. Stuttgart u.a.
- Lotman, Jurij M.  
 1973 *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übersetzt aus dem Russischen von Rainer Grübel. Frankfurt a.M.
- Luhmann, Niklas  
 1990 Weltkunst, in: ders. u.a. (Hg.): *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*. Bielefeld, S. 7-45.  
 1995 *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael  
 1999 *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Müller-Zettelmann, Eva  
 2000 *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg.
- Müller-Zettelmann, Eva / Rubik, Margarete (Hg.)  
 2005 *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam / New York.



- Nünning, Ansgar  
 1990 ‚Point of view‘ oder ‚Focalisation‘? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23, S. 249-268.
- Pier, John  
 2003 On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse, in: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin / New York, S. 73-97.
- Pratt, Mary Louise  
 1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington.
- Prince, Gerald  
 1987 *A Dictionary of Narratology*. Lincoln.
- Rastier, François  
 1972 Systématique des Isotopies, in: Algirdas J. Greimas u.a. (Hg.): *Essais de sémiotique poétique*. Paris, S. 80-106.
- Rimmon-Kenan, Shlomith  
 2002 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London / New York.
- Schank, Roger / Abelson, Robert  
 1977 *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge*. Hillsdale.
- Schmid, Wolf  
 1982 Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 9, S. 83-110.  
 2003 Narrativity and Eventfulness, in: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin / New York, S. 17-33.  
 2005 *Aspekte der Narratologie*. Berlin / New York.
- Schönert, Jörg  
 1999 Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen, S. 289-294; erweitert unter ‚Texte‘ in: [www.narrport.uni-hamburg.de](http://www.narrport.uni-hamburg.de)  
 2004 Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision, in: Gustav Frank / Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag*. Passau, S. 303-318.
- Semino, Elena  
 1995 Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry, in: *Language and Literature* 4, S. 79-108.
- Titzmann, Michael  
 2003 The Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory, in: Tom Kindt / Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin / New York, S. 175-204.

Tomashevskij, Boris

- 1965 Thematics, in: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Übersetzt und eingeleitet von Lee T. Lemon u. Marion J. Reis. Lincoln, S. 61-95.

Turner, Mark

- 1996 *The Literary Mind*. New York.

Uspenskij, Boris A.

- 1975 *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, hg. und nach einer revidierten Fassung des Originals bearbeitet von Karl Eimermacher. Aus dem Russischen übersetzt von Georg Mayer. Frankfurt a.M.

Warning, Rainer

- 1997 Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten, in: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i.Br., S. 9-43.

Wolf, Werner

- 2002 Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzählliteratur, in: Vera Nünning / Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier, S. 23-104.
- 2003 The Lyric – an Elusive Genre. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 28, H. 1, S. 59-91.
- 2005 The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization, in: Eva Müller-Zettelmann / Margarete Rubik (Hg.): *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam / New York, S. 21-56.

Worthington, Kim L.

- 1996 *Self as Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*. Oxford.