|  |  |
| --- | --- |
|  | Hessen Deutsch  Abiturprüfung 2023Grundkurs  Vorschlag A |
|  |  |

Fantastische Welten: Der neue Mensch

Erlaubte Hilfsmittel

– ein Wörterbuch der deutschen Rechtschreibung

– Textausgaben der Pflichtlektüren ohne Kommentarzeichen, ggf. mit Worterläute­run­gen

– eine Liste der fachspezifischen Operatoren

Dieser Vorschlag bezieht sich auf Juli Zehs Roman *Corpus Delicti. Ein Prozess*.

|  |
| --- |
| Aufgabenstellung |

1 Interpretieren Sie den Auszug aus Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (Material) und ordnen Sie den Text begründet in den Kontext der literari­schen Moderne im frühen 20. Jahrhundert ein. (60 BE)

2 Vergleichen Sie das in Kubins Textauszug beschriebene Traumreich (Mate­rial) mit der in Juli Zehs Roman *Corpus Delicti. Ein Prozess* geschilderten Welt. (40 BE)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material | Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman (1909) |
|  |  |
|  |  |

*In Kubins Roman „Die andere Seite“ werden die Erlebnisse eines Erzählers geschil­dert, der von seinem alten Schulfreund Claus Patera in ein von diesem geschaffenes sogenanntes „Traumreich“ eingeladen wird. Bei dem Textauszug handelt es sich um den Romananfang.*

I.

Unter meinen Jugendbekannten war ein sonderbarer Mensch, dessen Geschichte wohl wert ist, der Vergessenheit entrissen zu werden. Ich habe mein möglichstes getan, um wenigstens einen Teil der seltsamen Vorkommnisse, die sich an den Namen Claus Patera knüpfen, wahrheitsgetreu, wie es sich für einen Augenzeugen gehört, zu schil­dern.

Dabei ist mir etwas Eigentümliches passiert: während ich gewissenhaft meine Erleb­nisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen untergelaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann. Man wird hören, welcherlei seltsame Phänomene der Einbildungskraft die Nähe Pateras in einem ganzen Gemeinwesen hervorbrachte. Diesem Einfluß muß ich meine rätselhafte Hellsichtigkeit zuschreiben. Wer eine Erklärung sucht, halte sich an die Werke unserer so geistvollen Seelenforscher.

Ich lernte Patera vor sechzig Jahren in Salzburg kennen, als wir beide in das dortige Gymnasium eintraten. Er war damals ein ziemlich kleiner, doch breitschultriger Bur­sche, bei dem höchstens der schöngelockte Kopf antiken Zuschnittes auffallen konnte. Mein Gott, wir waren damals wilde, lümmelhafte Buben, was gaben wir viel auf Äußerlichkeiten? Trotzdem muß ich erwähnen, daß mir heute noch, als betagtem Mann, recht gut die etwas vorstehenden, übergroßen Augen von hellgrauer Farbe im Gedächtnis geblieben sind. Aber wer dachte denn in jenen Zeiten an das „Später“?

Nach drei Jahren vertauschte ich das Gymnasium mit einer anderen Lehranstalt, der Verkehr mit meinen ehemaligen Kameraden wurde immer spärlicher, bis ich schließ­lich von Salzburg fort in eine andere Stadt kam und für viele Jahre alles, was mir dort bekannt war, aus den Augen verlor.

Die Zeit floß dahin und mit ihr meine Jugend, ich hatte so manches Bunte erlebt, war nun schon ein Dreißiger, verheiratet und schlug mich als Zeichner und Illustrator schlecht und recht durchs Leben.

II.

Da –, es war in München, wo wir damals wohnten, – wurde mir an einem nebligen Novembernachmittag der Besuch eines Unbekannten gemeldet.

„Eintreten!“

Der Besucher war – soweit ich im Dämmerlichte unterscheiden konnte – ein Mann von Durchschnittsäußerem, der sich hastig vorstellte:

„Franz Gautsch; bitte, kann ich Sie eine halbe Stunde sprechen?“

Ich bejahte, bot dem Herrn einen Stuhl an und ließ Licht und Tee bringen.

„Womit kann ich dienen?“ und meine anfängliche Gleichgültigkeit wandelte sich erst in Neugier, dann in Erstaunen, als der Fremde ungefähr nachfolgendes erzählte:

„Ich werde Ihnen einige Vorschläge machen. Ich spreche nicht für mich, sondern im Namen eines Mannes, den Sie vielleicht vergessen haben, der sich Ihrer aber noch gut erinnert. Dieser Mann ist im Besitze von für europäische Begriffe unerhörten Reichtü­mern. Ich spreche von Claus Patera, Ihrem ehemaligen Schulkameraden. Bitte, unter­brechen Sie mich nicht! Durch einen eigentümlichen Zufall kam Patera zu dem viel­leicht größten Vermögen der Welt. Ihr einstiger Freund ging nun an die Verwirkli­chung einer Idee, welche allerdings eine gewisse Unerschöpflichkeit der materiellen Mittel zur Voraussetzung hat. – *Ein Traumreich sollte gegründet werden!* – Der Fall ist kompliziert; ich werde mich kurz fassen.

Zunächst wurde ein geeignetes Areal von 3 000 Quadratkilometern erworben. Ein Drittel dieses Landes ist stark gebirgig, den Rest bilden eine Ebene und Hügelgelände. Große Wälder, ein See und ein Fluß teilen und beleben dieses kleine Reich. Eine Stadt wurde angelegt, Dörfer, Meierhöfe1; dazu war sofort ein Bedürfnis vorhanden, denn schon die Anfangsbevölkerung bezifferte sich auf 12 000 Seelen. Jetzt zählt das Traumreich 65 000 Einwohner.“

Der fremde Herr machte eine kleine Pause und nahm einen Schluck Tee. Ich war ganz still und sagte nur ziemlich betreten:

„Weiter!“

Und ich erfuhr dann folgendes:

„Patera hegt einen außerordentlich tiefen Widerwillen gegen *alles Fortschrittliche* im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissen­schaftlichem Gebiete. Bitte meine Worte hier möglichst buchstäblich aufzufassen, denn in ihnen liegt der Hauptgedanke des Traumreiches. Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke2 gegen alle Überfälle geschützt. Ein einziges Tor ermöglicht den Ein- und Austritt und macht die schärfste Kontrolle über Personen und Güter leicht. Im Traumreiche, der Freistätte für die mit der modernen Kultur Unzufriedenen, ist für alle körperlichen Bedürfnisse gesorgt. Der Herr dieses Landes ist weit davon entfernt eine Utopie, eine Art Zukunfts­staat schaffen zu wollen. Anhaltende materielle Not ist, nebenbei erwähnt, dort ausge­schlossen. Die vornehmsten Ziele dieser Gemeinschaft sind überhaupt weniger auf Erhaltung der realen Werte, der Bevölkerung und Einzelwesen gerichtet. Nein, durch­aus nicht! … aber ich sehe Sie ungläubig lächeln, und in der Tat, es ist fast allzu schwer für mich, mit trockenen Worten das zu beschreiben, was Patera mit dem Traumreich eigentlich will.

Zunächst wäre hier zu bemerken, daß jeder Mensch, der bei uns Aufnahme findet, durch Geburt oder ein späteres Schicksal dazu prädestiniert ist. Eminent geschärfte Sinnesorgane befähigen ihre Inhaber bekanntlich zum Erfassen von Beziehungen der individuellen Welt, welche für Durchschnittswesen, abgesehen von vereinzelten Mo­men­ten, einfach nicht vorhanden sind. Und sehen Sie, gerade diese sozusagen unvor­handenen Dinge bilden die Hauptessenz unserer Bestrebungen. Im letzten und tiefsten Sinne ist es die unergründliche Weltenbasis, welche die Traumleute, – so nen­nen sie sich –, keinen Augenblick außer acht lassen. Normalleben und Traumwelt sind viel­leicht Gegensätze und eben diese Verschiedenheit macht eine Verständigung so schwer. Auf die Frage: Was geschieht eigentlich im Traumlande? Wie lebt man dort? müßte ich schlechterdings schweigen. Ich könnte Ihnen nur die Oberfläche schildern, aber zum Wesen des Traummenschen gehört es ja gerade, daß er in die Tiefe strebt. Alles ist auf ein möglichst durchgeistigtes Leben angelegt; Leid und Freud der Zeitge­nossen sind dem Träumer fremd. Sie müssen ihm von seinem ganz anderen Wertungs­maßstab aus natürlich fremd bleiben. Am ehesten dürfte noch, wenigstens vergleichs­weise, der Begriff ‚Stimmung‘ den Kern unserer Sache treffen. Unsere Leute erleben nur Stimmungen, besser noch, *sie leben nur in Stimmungen;* alles äußere Sein, das sie sich durch möglichst ineinandergreifende Zusammenarbeit nach Wunsch gestalten, gibt gewissermaßen nur den Rohstoff. Daß dieser nicht ausgeht, dafür ist selbstver­ständlich überreichlich gesorgt. Doch glaubt der Träumer an nichts als an den Traum, – *an seinen Traum*. Dieser wird bei uns gehegt und entwickelt, ihn zu stören wäre un­ausdenkbarer Hochverrat.

Darum auch die strenge Sichtung der Personen, die eingeladen werden, an diesem Ge­meinwesen teilzunehmen. Um mich kurz zu fassen und zu Ende zu kommen“ – hier legte Gautsch seine Zigarette fort und blickte mir ruhig ins Gesicht:

*„Claus Patera, absoluter Herr des Traumreichs, beauftragt mich als Agenten, Ihnen die Einladung zur Übersiedelung in sein Land zu überreichen.“*

Die letzten Worte sprach mein Besucher etwas lauter und sehr förmlich. Und nun schwieg dieser Mensch und auch ich war vorerst still, was jeder meiner Leser begreifen wird. Fast zwingend hatte sich mir nämlich der Gedanke aufgedrängt, einem Irrsinni­gen gegenüber zu sitzen. Es war mir wahrhaftig recht schwer, meine Aufregung zu verbergen. Scheinbar spielend rückte ich die Lampe aus dem unmittelbaren Bereich meines Besuchers, zugleich entfernte ich geschickt einen Zirkel sowie ein kleines Ra­dier­messer, – spitze, gefährliche Gegenstände –.

Die ganze Situation war entschieden äußerst peinlich. Beim Anfang der Traumge­schichte hatte ich an einen Scherz gedacht, den sich irgendein Bekannter mit mir er­lau­ben wollte. Leider schwand dieser Hoffnungsschimmer immer mehr, und seit zehn Minuten überlegte ich krampfhaft meine Chancen.

Alfred Kubin: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2. Aufl. 2012, S. 7–11.

Anmerkungen

1 Meierhof: Sitz eines im Auftrag des Grundherrn eingesetzten Verwalters (Meier)

2 Werk: *hier:* mit Wall und Graben befestigter, in sich geschlossener äußerer Teil einer größeren Festung

Hinweise

**Alfred Kubin** (1877–1959): österreichischer Schriftsteller, Grafiker und Buchillustrator

Die Rechtschreibung entspricht der Textvorlage.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Tipp_60_groß | Bearbeitungshinweise |  |
| Das Thema liegt überschaubar auf dem Tisch: ein unbekannter, nicht allzu langer erzählender Impulstext (M) über eine fantastisch-utopische Welt auf der „anderen Seite“. In Teilaufgabe 2 muss er mit Juli Zehs Ihnen bekannter Dystopie ver­gli­chen werden. Aber die Aufgaben­stellung ist nicht ohne Tücken, denn diesmal müssen Sie das Material nicht nur als Interpretati­onsbasis selbstständig wieder­geben, sondern auch interpretieren; eine Kurz­zusammenfassung ist bereits durch die Vorbemerkung mitgegeben. Mit der zusätzlichen epochalen Zuord­nung – Sie müssen Bezüge zur literarischen Moderne um 1900 herstellen – wird Teilauf­gabe 1 zum Schwerpunkt des Vorschlags (60 BE).  **Teilaufgabe 1:** Wenn Sie interpretieren, müssen Sie Ihre Einsichten zu **Aufbau und Anlage** des Handlungsgangs, zu Finessen des **Erzählerverhaltens** und deren Wir­kung textimmanent, d. h. aus dem Geschehen heraus, erschließen.  Lesen Sie den Romanauszug mehrfach und untergliedern Sie ihn. Notieren Sie neben den ermittelten **Sinnabschnitten** die jeweiligen Kerngedanken bzw. rele­vanten Handlungsschritte. Bei Ihren Lesedurchgängen sollten Sie Auffälliges zur **sprachlichen sowie erzähltechnischen Gestaltung** farbig markieren und die ent­sprechenden Fachbegriffe am Rand vermerken. Um eine kompakte Inter­pretation vorzulegen, empfiehlt es sich, die **Betrachtung von inhaltlicher, sprach­licher und erzählerischer Ebene zu verschränken**. Bei der Deutung wird man auch die Hauptsache, die Darstellung des „Traumreiches“ und seinen Gründer, charak­terisieren müssen. Damit aber wird man in Teilaufgabe 2 Re­dun­danzen nicht entgehen können. Die Verfasserin hat sich entschieden, die Be­schaf­fenheit des „Traumreichs“ zunächst nur so weit zu skizzieren, wie es für die Einordnung in die Entstehungszeit des Romans nötig ist. Erst im Vergleich (Teil­aufgabe 2) werden dann Einzelheiten der beiden Utopien genauer einander gegen­über­gestellt.  Vergegenwärtigen Sie sich das Wissen zu den **geistes- und literatur­ge­schicht­li­­chen Strömungen um 1900**, das Sie im Unterricht erworben haben. Für die Ver­­­ortung von Kubins Text ist es von Vorteil, wenn Sie über Kenntnisse zur Psy­cho­­analyse Freuds und zur Philosophie Nietzsches verfügen. Die folgende Lö­sung will Anregungen geben und liefert mehr Bezüge, als von Ihnen erwartet wer­den.  **Teilaufgabe 2:** Natürlich verfügen Sie über mehr Wissen zum Methodenstaat aus Zehs Roman als zum Traumreich, über das nur der kurze Botenbericht (M) infor­miert. Als **Vorarbeit** ist es jedenfalls ratsam, sich auf ei­nem **Konzeptblatt** in Stich­worten Eigenschaften – Ähnlichkeiten und grundsätzli­che oder einfach auf­fäl­lige **Unterschiede** – zwischen Zehs und Kubins Weltent­würfen zu notieren. Vermutlich kommen Sie hier zurecht, ohne aus *Corpus De­licti* zitieren zu müssen. Um Ihren Vergleich zu strukturieren, sollten Sie passende **Vergleichsaspekte** auswählen, auf deren Basis Sie die beiden Texte einander gegenüberstellen.  *Verwendete Textausgabe: Juli Zeh: Corpus Delicti. Ein Prozess. Frankfurt a. M.: btb 2009.* | | | |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Lösungsvorschlag |
|  |  |

Teilaufgabe 1

**Einleitung**

Autor, Titel, Gattung, Jahr, Thema

Der Österreicher Alfred Kubin ist eher als Graphiker bekannt. In einem Le­sebuch der Klasse 9 oder 10 fand sich einmal die Ab­bil­dung „Der Krieg“, eine kantig-maschinenhaft-machtvoll und wie unaufhaltsam voran stampfende Gestaltung von Kubin. Sie hat sich in ihrer furcht­ein­flößenden Radikalität eingeprägt. Nun liegt uns der Anfang sei­nes Erzählwerks *Die andere Seite* vor, eines „phantas­ti­schen Ro­mans“ von 1909. Sein Ich-Er­zähler ist von Beruf „Zeich­ner und Illus­trator“ (Z. 26) geworden, so­dass der Gedanke an biogra­fi­sche Bezüge naheliegt. Es waren um 1900 wohl bevorzugt künstle­rische Naturen, die von neuen Lebens­konzepten angezogen wurden. Hier er­hält der Erzähler die Einladung, in das von seinem Schul­freund er­­richtete geheimnisvolle Traumreich überzusiedeln.

**Interpretation**

Einstieg: Erzählsituation

Erzählt ist aus dem **Rückblick**. Der **auktoriale Ich-Erzähler**, be­reitsin den Siebzigern, hat sich vorgenommen, von denkwürdigen Er­lebnissen seines Lebens zu berichten, die mit einem „son­der­ba­re[n] Mensch[en]“ (Z. 1) namens Claus Patera zusammenhängen. In einem Prolog in eigener Sache versichert er, als Augen­zeuge **wahr­heitsgetreu** das Wichtigste davon zu schildern. Allerdings räumt er auch Irritationen oder Fehlleistungen ein, die ihm dabei unterlaufen (vgl. Z. 7–13).

Rückblick

Zunächst blickt der Erzähler sechzig Jahre weit zurück bis in seine **Schul­zeit**, um die Grundlage für das Verständnis des Kommenden zu legen (vgl. Z. 14 ff.). Er habe Claus Patera in Salz­burg mit seinem Ein­tritt ins Gymnasium kennengelernt. Für drei Jahre blieben sie Schul­kameraden (also als sie etwa zehn bis drei­zehn Jahre alt waren). Danach verlor sich der Kontakt wieder, weil der Erzähler die Schule wechselte und später auch die Stadt. – Von der Folgezeit bis zu seinen dreißiger Jahren erfährt man im **Zeit­raffer:** Irgendwann hei­ratete er, ließ sich als Künstler in München nieder und lebte ein kei­neswegs langweiliges Leben (vgl. Z. 25 ff.).

Bericht über Besuch des fremden Gasts

Und **dann**, **plötzlich**, eingeleitet mit der **Spannung erzeugenden** kurzen Partikel „da“ plus Gedankenstrich (vgl. Z. 29), ereignet sich Unerhörtes und Ungeahntes. Der Stil wechselt: nicht mehr ruhig flie­ßende Erzählung jetzt, sondern eine **kleine**, weitgehend **zeit­deckend erzählte Szene** mit wörtlicher Rede und Figurenrede. Sie könnte den Titel tragen: „Der fremde Gast“. Ein Unbekannter wird ge­meldet (vgl. Z. 30), stellt sich als Franz Gautsch vor und bittet den Erzähler um ein kurzes Gespräch. – Der Autor hat diese Begeg­nung von vorn­he­rein mit den **Wetter-Licht- und Stimmungsrequi­siten des Schau­er­romans** oder Krimisausgestattet: Es ist ein neb­liger No­vem­bernachmittag (vgl. Z. 29 f.), als der Besucher erscheint. Man sieht ihn zunächst nur schemenhaft „im Dämmerlichte“ (Z. 32) des Ein­gangs. Warum stellt er sich „hastig“ (Z. 33) vor? Was steckt da­hinter?

Binnenerzählung: Pateras Traum­reich

Der Gastgeber lässt Licht und Tee bringen, bittet Herrn Gautsch in sein Arbeitszimmer und fragt nach seinem Anliegen. Es folgt, gleich­sam als **Binnenerzählung**, der erste Teil der Rede des Herrn Gautsch (vgl. Z. 38 – 52), der sich auf das Mittel der **Spannungs­ver­zö­gerung** versteht. Der Ich-Erzähler ist in seinem Bann. Er erfährt, dass der Gast als Gesandter seines früheren Schulkameraden Claus Patera hier ist, erfährt, dass Patera viel­leicht zum reichsten Mann der Welt geworden sei (vgl. Z. 42 f.) und mit diesem Vermögen seine **Idee** verwirklicht habe, etwas ganz Unge­heures (betont durch Kur­si­va und Ausrufezeichen), **ein Traum­reich**, zu **gründen**. Patera sei also ein Reichs­gründer, der ein gewaltiges Areal gekauft, angelegt, orga­ni­siert, befestigt und bereits besiedelt hat. – Atemlos lauscht der Gast­geber und hält kaum aus, dass Gautsch zwischendurch einen Schluck Tee nimmt.

Pateras Auswahl­kriterien und Einladung an Erzähler

Ohne noch einmal unterbrochen zu werden, erläutert Gautsch im Folgenden (vgl. Z. 57– 98) die Prinzipien und **Leitziele des Traum­reichs** sowie die allen seinen Bewohnern gemeinsamen Grundein­stellungen und Werte. Mit Patera lehnen sie einhellig die moderne Kultur ab und streben nach fortwährender Vergeistigung und Vertie­fung in die „unergründliche Weltenbasis“ (Z. 78). **Zuwanderer** wer­­den, von Patera handverlesen, also exklusiv eingeladen. Gautsch hat den Auftrag, dem Erzähler und alten Schulfreund hier­mit eine solche ihn auszeichnende **Einladung** zu überbrin­gen.

Erzählverhalten

Die Binnenerzählung vom Traumreich wird trotz ihrer Abstrusität **sach­lich** abgewickelt. Eine Aufzählung von Daten und Fakten (vgl. Z. 47 ff.) soll das Unglaubliche beglaubigen. Dennoch bleibt Gautschs Charakterisierung des Staates vage, behilft sich mit Fragen (vgl. Z. 81), Konjunktiven (vgl. Z. 82, 86) und abstrakten Begriffen (z. B. „Stimmung“, Z. 87). Aber der Autor stellt diese Schilderung in einen **Rahmen**. Nicht nur beim Auftritt des fremden Gastes hat er mit stim­mungs­erzeugenden Mitteln gearbeitet (s. o.). Adverbien wie „son­derbar“, „seltsam“ und „eigentümlich“ stimu­lieren be­reits in den ersten Sät­zen (vgl. Z. 1, 4, 7, 10, 42) die Erwartungshal­tung des Lesers. Am Ende bleibt der Ich-Erzäh­ler **verwirrt und in sich zer­rissen** zurück. Indem er die Fik­tion durchbricht, sich direkt **an den Leser wendet** und ihn um Ver­ständnis für seine Fas­sungs­losigkeit bittet (vgl. Z. 100 f.), macht er ihn gleichsam zum Komplizen seiner Verwirrung und zieht damit auch ihm den festen Boden irgendeiner Gewissheit unter den Füßen weg. – Zeitweilig glaubt der Erzähler, einem Irrsinnigen zuzuhören und schiebt scharfe Gegenstände bei­sei­te. Aber er ist seinen Worten zugleich hinge­bungs­­voll und aufge­regt (vgl. Z. 102) gefolgt und schämt sich dann deshalb vor sich selbst (vgl. Z. 106). Zwischendurch vermutet er, jemand habe ihm einen Streich spielen wollen (vgl. Z. 106 ff.), sitzt aber schließlich stumm und lange da und überdenkt ernsthaft mög­liche reelle Chan­cen für sich in Pateras Reich (vgl. Z. 108 f.). Zu ver­locken scheint es ihn.

Unzuverlässigkeit des Erzählers und Schilderung einer Gegenwelt

Diesen schwankenden und unzuverlässigen Erzähler hat **E.T.A. Hoff­­mann** eingeführt, der als Vater der Schauerromantik gilt. Ziem­lich eindeutig hat Kubin bei ihm Anleihen genommen. **Bewusst konträr** zum Versprechen, **wahrheitsgetreu** erzählen zu wollen (vgl. Z. 5), stellt sein Erzähler sich dem Leser sogar (gleich in Abs. 2) ausdrücklich als **unzuverlässig** vor. Halb entschuldigt er sich dafür, führt es auf die Nähe zu Patera zurück, dass er Szenen hin­zuerfunden hat, halb rühmt er sich ihretwegen als besonders hell­sich­tig (vgl. Z. 12). Er lässt Patera, der ihm schon zu Schulzeiten durch seine großen, besonderen Augen aufgefallen war (vgl. Z. 19), wie einen Guru, einen Magier oder ein Genie der Einbildungskraft erscheinen und insgesamt als ein Phänomen, das vielleicht Psy­cho­lo­gen interessie­ren würde (vgl. Z. 12 f.). Kubin hebt gezielt die ver­traute Welt mit ihrer möglichst klaren Trennung von wahr und unwahr, real und irreal aus den Angeln und verweist auf die Mög­lich­keit einer Gegen­welt, in der Logik und prosaisches Leben nichts gel­ten. In der eli­tä­ren Kolonie Pateras leben Auser­wählte mit feins­ten Sinnen (vgl. Z. 73 f.) als **neue Menschen**, frei von allen Daseins­sor­gen, einzig für sich und ihre tiefsinnigen Träume.

**Einordnung in literarische Moderne**

Zivilisationskritik

Kubins Roman-Sujet ist erkennbar Teil der unruhigen, von **Zivi­li­sa­tionsüberdruss**, **Zivilisationsflucht** und vielfältigen **Lebens­re­form­­bestrebungen** bestimmten Zeit um die vorletzte Jahr­hun­dert­wende herum bis zum Ersten Weltkrieg. Dem rasanten Wachs­tum des industriellen und wissen­schaftlichen Fortschritts gegenüber wuch­sen Abscheu und Skepsis. Nicht vielleicht der menschlichen Ver­nunft an sich gegenüber, wohl aber dem profit- und zweck­orien­tier­ten Rationalismus gegen­über und den gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen in den Metropolen. Darum bekam Rousseaus Ruf „Zu­rück zur Natur“, zum Einfachen und Gesunden, nun erneute Re­le­vanz. Selbst **Kafka** suchte Heilung in der Ge­mein­schaft der Son­nen­anbeter auf dem Monte Verità über dem Lago Maggiore. Die Run­de machte Gottfried Benns Satz „Ich bin der Stirn so satt.“.

Psychoanalyse

Sigmund **Freuds Erforschung des mensch­lichen See­len­lebens** (vgl. Z. 13) und seiner Entde­ckung eines Be­wusst­seins „unterhalb der Wurzeln der Gedanken“ inspirierte Kubin zu seiner Ent­schei­dung für einen unzuverlässigen Erzähler und zur Dar­stel­lung einer Welt, in der nichts wirklich sicher steht oder ein­deutig ist. Dass Pateras Land „Traumreich“ heißt, lässt an Freuds **Traum­deu­tung** denken. Für den Begründer der Psychoanalyse waren **Träume** ein beson­de­res Medium der Erkenntnis.

gegenläufige Strömungen in der Kunst/ Literatur

In der Kunst lösten Konzepte wie Jugend­stil, Symbolismus, Expres­sionismus, Kubismus, Futuris­mus u. a. die Epoche der realistischen Kunst und Malerei ab. Die ei­nen Gegner, die anderen Befürworter einer Zu­kunft mit Technik, Tempo und dem herrlichen Automobil, einer Zu­kunft des heroischen und männlich entschiedenen Kampfes. Auf der anderen Seite folgte man der Vision eines naturnahen, selbst­be­stimmten freien Lernens und Lebens zur freien Entfaltung des Ein­zelnen mit der Gründung von Landschulheimen, **Waldorf- und Montessori-Schulen**, die, dem Ideal eines Neuen Menschen ver­pflichtet, doch auch elitäre Züge trugen wie Pateras „Traum­reich“. Sie standen dem Menschenbild **Stefan** **Georges** und seines Krei­ses nahe und ebenso der Esoterik **Rudolf Steiners**. George und Steiner zusammen ergäben beinah eine brauchbare Vorlage für die Figur Claus Patera, obwohl man Kubins Roman vermutlich als Satire auf dies alles lesen müsste.

Konzepte für den „neuen Menschen“

Die **Frage nach dem** „**neuen Menschen**“also ist um besagte Jahr­hundertwende allgegenwärtig. **Marx** und **Engels** sehen ihn mit der Verwirklichung des **Kommunismus** kommen. Der sei das Paradies, der Sprung der Menschheit aus dem Reich der Notwendigkeit in das der Freiheit. Auch Friedrich **Nietzsches** damals wie eine Bibel ge­le­se­ne Schrift „***Also sprach Zarathustra***“ prophezeite den **Neuen Men­­schen**.Habe sich der Mensch bereits über den Wurm zum Affen und weiter zur Gott­ähnlichkeit entwickelt, so werde er in seinen kühns­ten Exem­plaren da nicht stehen bleiben. Er werde sich vom Druck und Zwang auto­ritärer Institutionen wie Kirche, Kult, welt­licher Macht und Konven­tion befreien und zum **freien und Über­men­schen werden**.

Teilaufgabe 2

**Werkvergleich**

Bestimmung der Vergleichsgrund­lage

Das im Textauszug beschriebene „**Traumreich**“ soll mit der in Juli Zehs *Corpus Delicti* geschilderten „**Methode**“ verglichen werden. Anders gesagt: Zu vergleichen sind die Utopien, die Kubin und Zeh in ihren jeweiligen Romanen entworfen haben. Verglichen werden kön­­nen aber nur die generellen **Programme** oder Konzepte dieser Staatswesen, weil in M nur die Darstellung eines Boten vorliegt, der sich zudem kurz fasst (vgl. Z. 46). In das Tag für Tag sich kon­kret ab­spielende Leben der „Traumleute“ (Z. 78) erhält man kei­nen Einblick, während man bei Zeh, lesend, am Schicksal Einzelner im Me­tho­denstaat teilnimmt und dabei die allmähliche Enttarnung der ver­­meint­lich besten aller Welten mitverfolgt wie in einer De­tek­­tiv­geschichte. Die Aufgabenstellung spricht in Anlehnung an Kubin von „Fantas­tischen Welten“, weicht also dem Begriff **Utopie** aus, der dem Leser doch das vergleichende Dritte zwischen dem Ro­man von 1909 und dem exakt 100 Jahre jüngeren von J. Zeh (2009) ist. Pateras Abge­sandter betont zwar ausdrücklich, dass sein Herr „weit davon entfernt [sei,] eine Utopie […] schaffen zu wollen“ (Z. 65 f.). Sein Traumland sei eben nicht Fiktion, sondern existiere real. Es lie­ge, geographisch bestimmbar, im heutigen Europa; der förm­lich dahin eingeladene Erzähler kann sich also auf den Weg ma­chen. Juli Zeh dagegen hat einen fiktionalen Zukunftsroman ge­schrie­­ben, lo­ka­­li­siert in der Mitte des 21. Jahrhunderts. Dennoch haben natürlich bei­de, Kubin ebenso wie Zeh, sich Staatswesen **aus­gedacht**, also Utopien, was ja nichts anderes meint als der Einbil­dungs­kraft ent­sprun­­gene „**Nicht-Orte**“. Eine Utopie zeigt die „beste aller Welten“, wäh­rend Zeh dies ins Gegenteil umkehrt und so eine **Dystopie** schreibt. **Pateras Reich** dagegen deklariert sich ein­deutig als „Gut­ort“ für Prädestinierte (vgl. Z. 73) und erinnert eher an einen ex­klu­si­ven geistigen Orden, geschützt von einer starken Um­fas­sungs­­mauer und – trotz seiner mittlerweile 65 000 Mitglieder (vgl. Z. 52) – nur durch ein einziges streng bewachtes Tor (vgl. Z. 62) zu be­­tre­ten. Die umgebende Natur mit Hügeln, Ebenen, Wald und Was­ser wirkt angenehm. Die „Methode“ dagegen regiert eine schon vor­her vor­­handene Gesellschaft mit ihren verschiedenen sozialen Schich­­ten in­klusive Krimineller. Eine das urbane Gebiet umgebende Na­tur ist vor­handen, darf aber nicht betreten werden.

Leitung der beiden „Staaten“

Verortung der beiden Utopien

Beiden Utopien ist gemeinsam, dass alle Macht und **Herrschaftsge­walt in der Hand einer einzigen Person** liegt. **Heinrich Kramer** ist der omnipräsente **Propagandachef**, heimlicher Staatslenker mit Zu­griff auf Polizei und Gerichte. Claus Patera wird als ein, bis auf sei­ne Augen, kör­perlich unscheinbarer Mann beschrieben. Kramer aber ist eine für sich ein­nehmende, elegante Erschei­nung. Er verfügt über alle Instru­men­te zur Gleich­schal­tung und beliebigen Manipu­la­tion der Gesell­schaft. Aber diese Macht­­fülle wird von Patera über­trof­fen,denn das„Traum­land“ ge­hört ihm: Er hat es mit sei­nem gi­gan­tischen Ver­mögen gekauft und entscheidet, wer darin leben darf und wer nicht. Anscheinend aber will er nicht herrschen, son­dern ge­währen lassen und be­schir­men.

Ziel der Staats­wesen

Bei flüchtigem Hinsehen scheinen beide Herren sogar auf dasselbe oberste **Ziel** fokussiert zu sein, auf das Glück ihrer Bürger in einem **Leben** „**frei von Schmerz und Leid**“ (Zeh, S. 36). Gautsch übermit­telt allerdings das höchste Ziel in der Variante: Die Traumleute seien frei von „**Leid und Freud**“ (Z. 84); für ihre materielle Versorgung werde wie in einem üppigen Wohlfahrtsstaat gesorgt, sodass nie­mand sich um seinen Lebensunterhalt und überhaupt um das äußere Leben kümmern müsse (vgl. Z. 66 f. und Z. 88 f.).

Stellenwert von Freidenkern und Umgang mit An­ders­denkenden

Im Fazit aber könnten Lebensmaxime und Regierungsprogramme samt der ihnen zugrunde liegenden Weltanschauungen bzw. Ideolo­gien nicht **gegensätzlicher** sein als die von Patera und Kramer bzw. von „Traumland“ und „Methode“. **Moritz Holl**, von Kramer ver­folgt und kaltgestellt als vermeintlicher Schädling und **Staats­feind** (Zeh u. a. S. 85 und 122), wäre wohl im Traumland will­kom­men gewesen, denn von Jugend an galt er als Träumer und Frei­geist (vgl. Zeh, S. 33). Auf der anderen Seite gilt es im Traumland als „un­aus­denk­­barer **Hochverrat**“, die Träumer in ihren Träumen zu stö­ren (vgl. Z. 92 f.). Beide Reiche haben also **keinen Platz für Anders­den­­kende**. Aber Patera gibt sich selbstlos-paternalistisch. Kramer ist skrupel- und gnadenlos.

wissenschafts­kritische Anlage des Traumreichs

Die **konträren Grundüberzeugungen** beider sind: **Patera** ist ein strik­ter **Gegner allen Fortschritts** „**namentlich auf wissenschaft­lichem Gebiete**“ (Z. 58 f.). Er lehnt also die technischen, indus­triel­len und zivilisatorischen Errungenschaften der Moderne um 1900 mit­samt ihrem wachsenden Wohlstand aus tiefstem Herzen ab. Ma­te­ri­elle Werte gelten ihm nichts, sind ihm lediglich lästiger „Rohstoff“ des Lebens, sodass er seine Mittel dafür einsetzt, ein **Ge­gen­reich** **zum Vor­handenen** zu erschaffen: eine Enklave als „Frei­stätte“ für ähn­lich gesinnte spirituelle Einzelgänger (vgl. Z. 63 f.). Dies alles hört sich an wie ein Milliardärs-Spleen. Er schart aus­ge­prägte **Indi­vi­­du­alitäten** um sich, die, besonders feinsinnig und den Durch­schnitts­­menschen überragend (vgl. Z. 72 ff.), Vergeis­ti­gung und Ver­tie­­fung suchen und in ihrem Sinnen und Trachten der „**un­er­­gründ­liche[n] Welten­basis**“ (Z. 78) zustreben. Er schafft ihnen den geschützten Raum, un­behelligt und frei vom Weltgetriebe **ihren sub­jek­tive Träume** und **Stimmungen** leben und darin ein­tau­chen zu können. Der Gleichschritt eines Kollektivs außerhalb ist aus­ge­sperrt.

wissenschaftliche Grundierung der Methode

Dieser Gleichschritt aber und die Unterwerfung unter dieselbe kol­lek­tive Gesinnung garantieren laut Kramer das Fortbestehen der Me­tho­­de. Alte Autoritäten wie die Kirchen sind entthront. Kra­mers System ist „**wissenschaftsbasiert**“, also gerade das, was bei Patera verpönt ist. Er nennt sich einen Vernunftmenschen, Rationa­listen und Pragmatiker und stellt darum in den Mittelpunkt aller Staats­räson **die körperliche Gesundheit** bzw. die Pflicht aller Bür­ger, ihre körperliche Form konsequent zu trainieren. Seine Logik: Gesunde Menschen ohne Leid und Schmerz sind zufriedene Men­schen und damit die besten Garanten eines gut funktionierenden, stabilen Ge­mein­wesens, in dem es keinen Grund mehr gibt, aufzu­be­gehren und Neuerungen einzuklagen. Kramer ist konservativ bzw. er will den Status quo erhalten wissen. Darum hat jeder / jede Rechen­schaft über die Erfüllung seines bzw. ihres Fitnesspensums abzulegen bzw. ein im Oberarm implantierter Chip macht sie kon­trol­lierbar. Wer nach­lässt, hat mit strafrechtlicher Verfolgung zu rech­nen. Was Kramer also aufgebaut hat, ist eine **Gesundheitsdik­ta­tur**. Viele bejahen sie. Kramers Logik überzeugt sie. Aber durch den Fall Moritz Holl erhält das Bild des anscheinend makellosen Führers Risse. Die Hauptfigur Mia Holl, Schwester von Moritz, er­kennt allmählich, dass nicht Sor­ge um das Wohl der Bürger Kramer motiviert, sondern Sorge um den Verlust seiner Macht. Ihret­willen schaltet er potenzielle Gegner und Gegenstimmen aus. Der ver­meint­­lich unfehlbare wissen­schaft­liche Nachweis von Moritz’ Schuld entpuppt sich als Fake, als Mani­pu­la­tion und Täuschung. Ob auch in Pateras Traumland nicht alles Gold ist, was glänzt, erfährt man nicht.

vergleichbare Stoßrichtung der Romane: Zivilisationskritik

Entgegengesetzte dichterische Weltmodelle also. Aber **Zeh und Ku­bin** sind **gar nicht weit voneinander entfernt**. Juli Zeh, Moritz Holl und die geläuterte Mia sind ebenso Gegner einer durchrationa­lisierten Gesellschaft wie Patera-Kubin. Moritz verkündet, das na­tur­wissen­schaftliche Denken habe Mia verdorben (vgl. S. 26), also sie sich selbst entfremdet; und auch Kubin sieht darin den modernen Götzen, dem die Menge zu ihrem eigenen Schaden huldigt. Die Sehn­sucht des kreativen Menschen geht wohl immer auf einen Zu­stand, in dem er völlig seinem eigenen Ich folgen kann.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Hessen Deutsch  Abiturprüfung 2023Grundkurs  Vorschlag B |
|  |  |

Liebeskonzepte

Erlaubte Hilfsmittel

– ein Wörterbuch der deutschen Rechtschreibung

– Textausgaben der Pflichtlektüren ohne Kommentarzeichen, ggf. mit Worterläute­run­gen

– eine Liste der fachspezifischen Operatoren

Dieser Vorschlag bezieht sich auf Goethes Drama *Faust I*.

|  |
| --- |
| Aufgabenstellung |

1 Interpretieren Sie den Textauszug aus Sibylle Bergs Drama *Und jetzt: die Welt! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen*. (Material) (60 BE)

2 Setzen Sie die Liebesvorstellungen der Protagonistin aus Sibylle Bergs Dramentext (Material) in Beziehung zu denen von Margarete aus Goethes Drama *Faust I*. (40 BE)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material | Sibylle Berg: Und jetzt: die Welt! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen (2014) |
|  |  |
|  |  |

*Es handelt sich bei dem Text um einen dramatischen Monolog. Der vorliegende Text­auszug ist der Beginn des Stücks.*

Hart muss ich werden, um zu wissen,

was zählt, was wichtig ist,

und dann

kann ich der Welt die Antwort geben,

die ist: Ich muss hier überleben.

Muss Sieger sein, mit aller Macht –

nicht angerührt, nicht ausgelacht,

auch nicht bedrängt und kleingemacht.

Ich werde meinen Körper stählen,

fickt euch ins Knie und gute Nacht!

Ich bin beeindruckt von meiner Fähigkeit zu reimen.

Und der, Versprechen einzuhalten. […]

Meine Hoffnung, auch wenn du nicht danach fragst, ist, dass da draußen ein Mensch auf mich wartet. Warten können sie, die Jungen, sie sind fast alle arbeitslos. Oder stu­dieren, um im Anschluss arbeitslos zu sein. Oder sie befinden sich in einem Praktikum. Für zehn Jahre. Problemlos könnte da also jemand herumlungern und auf mich warten. Eine junge Frau mit grünen Augen und Interesse an Kung­Fu. Vielleicht heißt sie Lina.

Mein Mensch befindet sich vielleicht genau jetzt an seinem Fenster, sieht dahin, wo vor dem Dauerregen mal Himmel war, und fragt sich, ob in einem Liebeskontext ein anderes Gefühl hergestellt werden kann als Schmerz. Irgendwann tut es doch immer weh. Weil einer will und der andere nicht oder einer nicht mehr will oder beide nicht genug, und dann sitzt man sich gegenüber und wundert sich.

Summen.

Vor dem Fenster kreisen schon wieder Spionagedrohnen. Das neue Hobby halbwüch­siger junger Männer, die sich die Dinger aus 3D-Printern ausdrucken und dann auf die Suche nach Geschlechtspartnern schicken. Demnächst werden sie ihre Penisse an diese Drohnen hängen. Prost. Es gibt Schlimmeres.

Jung zu sein und am Abend alleine zu Hause zum Beispiel. Meine selbst zusammen­gestellte Familie ist auswärts. Gemma beim Shoppen, Minna beim Sport, und ich hänge hier rum und mache ein Video, das außer dir, lieber Paul, keiner zu sehen be­kommen wird.

Guten Abend, meine Möbel,

was habt ihr heute so gemacht?

Bin ich daheim, schnappt mich die Stille,

das Bett, der alte Hund, der lacht.

Es riecht so einsam in der Wohnung,

die Lampe hängt so gelb darin.

Und ich weiß nicht, was ich lieber,

alleine oder Gruppe bin.

Liebe gibt’s doch nur in Liedern,

im Leben gibt’s doch so was nicht.

Wenn dich die Sehnsucht richtig packt,

dann ist es Nacht, und du bist nackt.

Ich rede noch was zu mir selber,

dann lösche ich mit Angst das Licht.

Obwohl ich nicht darauf brenne, nackt zu sein. Und Sehnsucht das falsche Wort ist. Ich sehne mich nur nach Orten und Dingen, die ich kenne. Also zum Beispiel sehne ich mich nicht nach dem Gipfel des Himalaya oder nach einer Darmspiegelung, son­dern nach einem Gefühl, das mir aus Filmen bekannt ist. Ich wurde noch nie von einem Menschen geliebt. Also in diesem gewaltigen, durch die Medien und Kunst aufgelade­nen Sinn. Jemanden, der, ohne sich an mich gewöhnt zu haben, von mir bezaubert ist, gibt es nicht. Dabei entspreche ich rein optisch allen Parametern, die ein begehrens­werter Mensch unserer Zeit zu erfüllen hat. Ich habe gute Zähne und bin politisch kor­rekt.

Hör ich dich widersprechend wimmern, Paul?

An Abenden wie diesem habe ich eine unklare Angst, dass alles so bleiben könnte, wie es gerade ist: grau. Und dass ich von einem dämmrigen Junge-Mensch-Gefühl direkt in das gerate, was ich bei Älteren sehe: die pure Verzweiflung. Als hätte sich irgendein Versprechen nicht erfüllt. Alle, die ich kenne, suchen nach diesem Unbekannten, das sie in Momenten ahnen, in denen der Alkohol genau in der richtigen Menge im Körper steht und genau das richtige Lied läuft. Grenzenlos und unendlich wollen wir sein. Und sind doch nur wer, der besoffen ist und mit jemandem nach Haus geht, der auch nur mit jemandem nach Haus geht.

Ich bin mit Lina nach Hause gegangen, doch leider hat sich bei mir ein Gefühl entwi­ckelt. Das ich aber ignoriere. Im Gefühle-Ignorieren bin ich großartig. Wir sind jetzt sehr gute Freundinnen, sagte sie, und ich bin nicht unglücklich verliebt. Ich mache nur eine Persönlichkeitsentwicklung durch. Ich lerne, keine Ansprüche zu haben, zu neh­men, was ich geschenkt bekomme. Bla.

Ich kenne keine, die nicht süchtig nach Liebeskummer wäre. Man nimmt so schön ab dabei, und die tiefen Gedanken sind auch nicht zu verachten. Liebeskummer gibt mir das Gefühl, eine außerordentlich emotionale Person zu sein.

Magst du meine Filme aus dem Leben eines Teenagers? Beißt du in den Teppich vor Wut? Ach, du hast keinen Teppich. Besser. Die Abwesenheit von Deko-Elementen, auch das Nicht-Tragen eines Fascinators1 fördert die Konzentration auf das Wesentli­che. Auf die menschlichen Überreste.

Also fokussiere dich,

schau, die Sonne geht unter,

vielleicht stirbt sie auch gerade aus.

Ich war nicht vor der Tür, um das zu überprüfen.

Dieses tolle „Draußen“ sagt mir momentan nichts, denn da ist die Welt, und man muss sich zu ihr verhalten, muss Meinungen haben, und die sollen politisch korrekt sein, ich muss den Fluss meiner Gedanken pausenlos auf ihre Korrektheit überprüfen. Welche Randgruppe, zum Beispiel Frauen, könnte sich durch welchen heteronormativen2 Sprachgebrauch missachtet sehen. Heteronormativ ist das Wort der Saison. Letztes Jahr war es authentisch und im Jahr zuvor nachhaltig.

Before printing think of the environment.

Sibylle Berg: Und jetzt: die Welt! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen, Reinbek 2014 (Rowohlt-Theater eBook), Abs. 1–16.

Anmerkungen

1 Fascinator: leichter Kopfschmuck für Frauen aus Federn, Bändern o. Ä.

2 heteronormativ: Weltanschauung, welche Heterosexualität als soziale Norm ansieht

Hinweise

**Sibylle Berg** (\*1962): deutsch-schweizerische Schriftstellerin

Die Rechtschreibung entspricht der Textvorlage.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Tipp_60_groß | Bearbeitungshinweise |  |
| Der Auszug aus Sibylle Bergs Theaterstück konfrontiert Sie mit den sprunghaften **Asso­ziationen** einer jungen Frau, über die Sie nur wenig erfahren. Das macht es **nicht einfach, den Text zu erschließen**. Wenn Sie ihn lesen, versuchen Sie zu akzeptieren, dass Fragen offenbleiben, und konzentrieren Sie sich ausschließlich auf das, was gesagt wird. Schwer ist, dass die Gedanken der Protagonistin nicht gradlinig präsentiert werden: Sie verfolgt assoziativ verschiedene miteinander verknüpfte Themen und springt in ihren Gedanken hin und her. **Tipp:** Lassen Sie sich Zeit mit der Lektüre, markieren Sie Textstellen, die Ihnen wichtig erscheinen, in verschiedenen, thematisch zugeordneten Farben, machen Sie sich Notizen am Rand – und schauen Sie auch beim Schreiben immer wieder in den Text.  **Teilaufgabe 1:** Bei der Erschließung der Gedanken und Gefühle der Protagonis­tin hilft es Ihnen, auf die Teilbereiche des Operators „Interpretieren“ zu achten: Er ver­langt die Analyse des Textes – das heißt die Beschreibung der **Form**, der **Sprache** und des **Inhalts** – bevor Sie zur Gesamtdeutung übergehen. Durch den beson­deren Aufbau des Textes sowie die Tatsache, dass sich die Handlung auf die Gedankengänge beschränkt, ohne dass etwas passiert, empfiehlt es sich, die übliche **strenge Trennung und Reihenfolge** (erst Inhalt, dann Form und Spra­che) **aufzubrechen**. Bieten Sie dem Leser Ihres Aufsatzes zunächst einen **Über­blick** über die **Besonderheiten** des Textes an (Worum geht es, wie ist er aufge­baut, was fällt auf?), bevor Sie die Gedankengänge zusammenfassen. Für die Dar­stellung der Inhalte sollten Sie sich an dominierenden Themen orientieren und ein­schlägige Aussagen zusammenstellen (Verhältnis zur Welt, Liebe, Einsamkeit usw.). Gehen Sie also **nicht chronologisch** vor, damit Sie nicht Gefahr laufen, thema­tisch Zusammenhängendes zusammenhanglos wiederzugeben und sich zu wieder­holen. Wiederholungen vermeiden Sie auch, indem Sie passende Analyse­er­gebnisse in die Wiedergabe der Gedankengänge einarbeiten. Auf jeden Fall sollten Sie deutlich auf die **Liebesvorstellung** der Protagonistin eingehen, denn „Liebes­konzepte“ ist das Thema des gesamten Aufgabenvorschlags, und in der Teil­aufgabe 2 müssen Sie mit den „Liebesvorstellungen“ der Protagonistin weiter­arbeiten.  Zum Abschluss Ihrer Interpretation erschließen Sie auf der Grundlage Ihrer Ana­ly­se **Sinnzusammenhänge und Deutungsansätze**, die sie zu einer schlüs­sigen Gesamtaussage, zu einem Fazit über den Text, zusammenführen.  **Teilaufgabe 2:** Legen Sie sich am besten zunächst eine Tabelle an, in der Sie Aspekte zu den Liebesvorstellungen sammeln, zueinander in Beziehung setzen und ge­wichten. Wo sehen Sie **Gemeinsamkeiten**, wo **Unterschiede** und wel­ches **Fazit** können Sie zu beiden Figuren ziehen? Am besten stellen Sie zu­nächst Goethes Gretchen kurz vor (nicht das gesamte Drama!) und wählen ge­eignete Aspekte aus Ihrer Vorarbeit, anhand derer Sie die Liebesvorstellungen der beiden jungen Frau­en (und nur diese!) gut einander gegenüberstellen können. | | | |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Lösungsvorschlag |
|  |  |

Teilaufgabe 1

**Einleitung**

Autorin, Titel, Gattung, Jahr, Thema

Der vorliegende Text ist ein **Auszug** aus dem Beginn des Theater­stücks *Und jetzt: die Welt! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Drau­ßen!*, den die deutsch-schweizerische Autorin Sibylle Berg **2014** ver­öffentlicht hat. Die Protagonistin, **eine junge Frau**, schil­dert und reflek­tiert ihre **Lebens- und Liebessituation**. Beherrscht wird ihre Darstellung von Selbstzweifeln und dem Wunsch nach Liebe.

**Form**

Doppeltitel

Das Drama trägt einen **Doppeltitel**, der als **Antithese** zwei entge­gen­gesetzte Ausrufe kombiniert. Der erste Teil *(Und jetzt: die Welt!)* klingt übermütig und opti­mistisch – der zweite *(Es sagt mir nichts, das sogenannte Drau­ßen!)* dagegen wendet sich ab von der Welt. Diese Alternative bereitet vor auf **gegensätzliche Haltungen**, Stim­mun­gen und Einstellungen der Protagonistin, die im Text wieder­kehren.

Aufbau

Der Text ist ein **dramatischer Monolog:** Er besteht nur aus den Wor­ten, die die Protagonistin spricht. Es treten keine anderen Per­so­nen auf, es gibt keine Regieanweisungen. Die Sprecherin ver­wen­det normale **Prosa**, unterbrochen von drei Passagen in **Versen**, gereimt und ungereimt (vgl. Z. 1–10, 32 – 45, 76 –79).

Die Protagonistin hängt ihren Gedanken nach, die in **assoziativer** **Fol­ge** gereiht werden. Sie reflektiert dabei ihr Verhältnis zur Welt, dem „Draußen“ (Z. 80), und zur Liebe, Sehnsucht und Einsamkeit.

Sprache

Passend zum Anlass sind die Gedanken der Protagonistin **gespro­che­ner Sprache** nachempfunden. Sie verwendet **para­tak­ti­sche** und **kurze**, auch elliptische Sätze, bis hin zu Ein-Wort-Sätzen („Sum­men“, Z. 23). Dabei dominieren **Ich-Aussagen**, schließ­lich sucht da ein junger Mensch nach seinem Verhältnis zu sich selbst und zur Welt. Einerseits drückt die Frau sich **gewählt** aus („Vor dem Fenster kreisen schon wieder Spionagedrohnen“, Z. 24) und schafft es, ihre Selbstreflexionen **in Worte zu fassen** („An Aben­den wie diesem habe ich eine unklare Angst“, Z. 56); an­de­rerseits markiert sie ihre Zu­gehörigkeit zu einer jüngeren Generation durch teilweise **derb-umgangssprachlichen** **Soziolekt** („fickt euch ins Knie“, Z. 10; „Bla“, Z. 68).

Eine **bildhafte Ausdrucksweise** verwendet sie in den drei **lyrischen** **Passa­gen:** Die erste (Z. 1–10) ist in überwiegend vierfüßigen Jam­ben mit klaren Endrei­men gehalten und ähnelt einem **Liedtext**; die Prota­go­nistin zeigt sich hier selbst überrascht von ihrer „Fähigkeit zu reimen“ (Z. 11). Auch die zweite Verssequenz (Z. 32 – 45) kann man sich gesungen vorstel­len. Aber die Verse reimen sich nur gelegent­lich und haben kein ein­heitliches Metrum mehr. Die **dritte Passage** (Z. 76 –79) ist noch freier: Kein Reim, kein Met­rum bindet die Sprache; die vier Verse entstehen nur durch den for­cierten Zei­len­­um­bruch. In den drei lyrischen Abschnitten formuliert die Spre­cherin jeweils die **Quintessenz** ihrer Gedanken: den Wil­len, der Welt mit Härte zu begegnen, dann die Angst vor der Einsamkeit so­wie zuletzt die Mahnung, sich aufs Wesentliche zu konzentrieren.

**Inhalt und Analy­se**

die Protagonistin

Den **Namen** der Protagonistin erfährt der Leser nicht. Die junge Frau dürfte zwischen 20 und 30 Jahre alt sein und lebt in einer „selbst zu­sam­­mengestellte[n] **Familie**“ (Z. 28 f.), also einer Art WG, mit zwei an­deren Frauen, Gemma und Minna. Diese beiden Mitbe­woh­ne­rin­nen sind an diesem Abend nicht zu Hause, die eine ist einkaufen, die an­dere beim Sport (vgl. Z. 29).

der „Dialog­partner“

Trotzdem ist die Protagonistin **nicht allein** mit ihren Gedanken. Der gesamte Text scheint in einem **fiktiven Dialog** an Paul gerichtet zu sein, was vereinzelt durch Aussagen und Fragen deutlich wird (vgl. z. B. Z. 13, 55, 72 –79). Exklusiv für ihn produziert sie eine **Video­aufnahme ihres Monologs** (vgl. Z. 30 f.). Wer dieser geheimnis­volle Paul ist, erfährt das Publikum in dem vorliegenden Textauszug nicht. Die Protagonistin nennt ihn aber einmal „lieber Paul“ (Z. 30).

die feindliche Welt

Die Gedanken der Frau kreisen um ihr Verhältnis zur Außenwelt und zur Liebe. Sie fühlt sich konfrontiert mit der Welt als einem **feindli­chen Gegenüber**, gegen das sie bestehen müsse: „Ich muss hier über­leben. / Muss Sieger sein“ (Z. 5 f.). Deshalb stähle sie ihren Kör­per (vgl. Z. 9): „Hart muss ich werden“ (Z. 1), dann könne ihr keiner mehr etwas anhaben. Die Welt sei für sie nicht das „tolle ‚Draußen‘“ (Z. 80), sondern eine ständige Herausforderung, der man sich stellen müs­se. Man müsse Meinungen haben, und zwar **politisch** **korrekte Mei­nungen** (vgl. Z. 81 f.). Indem man das aktuelle „Wort der Sai­son“ (Z. 84) gebrauche, beweise man die Korrektheit des eigenen Stand­­punkts. Vor allem müsse man sich hüten, Rand­grup­pen – in iro­ni­scher Überspitzung nennt sie als „Bei­spiel Frau­en“ (Z. 83) – durch einen „heteronormativen Sprachge­brauch“ (Z. 83 f.) zu diskri­mi­­nieren.

enttäuschte Hoffnung

So anstrengend und herausfordernd die Welt sei, so gewähre sie an­dererseits aber auch die **Hoffnung**, dass da draußen ein Mensch auf sie warte (vgl. Z. 13 f.). Warten seien junge Menschen angesichts ihrer schlechten Berufsaussichten ohnehin gewohnt (vgl. Z. 14 –16). Diese **gesellschaftskritische** Randbemerkung über die sich von Prak­tikum zu Praktikum hangelnde Jugend verrät Zynismus und **Resig­nation**. Über das Warten reflektierend, kommt der Sprecherin eine konkrete junge Frau in den Sinn, die vielleicht auf sie warte und die sie mit dem Possessivpronomen als „[m]ein Mensch“ (Z. 18) be­zeichnet: eine Frau „mit grünen Augen und Interesse an Kung-Fu. Viel­leicht heißt sie Lina.“ (Z. 17)

Sie stellt sich vor, wie **Lina** am Fenster steht und daran denkt, dass Liebe doch stets im Schmerz ende (vgl. Z. 18 – 22). Was zunächst **Gedankenspiel** und Tagtraum ist, schwenkt über in die **Erinne­rung**, die den akuten Liebeskummer der Sprecherin widerspiegelt. So habe Lina, nach­dem sie mit ihr „nach Hause gegangen“ (Z. 64) war, gewollt, dass sie nur „sehr gute Freundinnen“ (Z. 66) seien. Die Protagonistin aber verliebte sich in Lina, versucht allerdings ver­bis­sen zu leugnen, „**unglücklich verliebt**“ (Z. 66) zu sein. Sie sei sehr gut in der Lage, ihre Gefühle zu ignorie­ren, und habe gelernt, „**keine An­sprüche** zu haben“ (Z. 67).

Immer wieder wird die **Selbstaussprache grundsätzlich** und zeigt die Rat­losig­keit und Verzweiflung der jungen Frau: Denn **noch nie** ha­be sie ein Mensch geliebt (vgl. Z. 49 f.); noch nie sei von ihr je­mand „be­zaubert“ (Z. 51) gewesen, obwohl sie „rein optisch“ (Z. 52) doch als begehrenswerter Mensch gelten könne. Dass sie bei der Be­schrei­bung ihrer Person äußeres Merkmal („gute Zähne“) und innere Wer­te („politisch korrekt“, Z. 53 f.) kombiniert, wirkt **ko­misch**, zumal der Eindruck erzeugt wird, diese Merkmale seien die Voraussetzung, um geliebt zu werden.

In Verse kleidet sie ihre **Liebes**-**Utopie:** „Liebe gibt’s doch nur in Liedern, / im Leben gibt’s doch so was nicht.“ (Z. 40 f.) Trotz dieses **Abgesangs auf die Liebe** gesteht sie sich aber ein, sich nach dem Gefühl, „das [ihr] aus Filmen bekannt ist“ (Z. 49), zu sehnen. Hier schwingt Kritik mit: Die romantisch überhöhten Liebesklischees sind **mediengemacht** und folglich nicht authentisch.

Ein ablehnendes Verhältnis scheint die Protagonistin zu **Männern** zu haben: „Vor dem Fenster kreisen[de]“ Drohnen (Z. 24) lassen sie vermuten, diese seien von pubertierenden Männern auf die „Suche nach Geschlechts­partnern“ (Z. 26) geschickt worden.

Angst und Einsamkeit

Die harte, fast **zynische** **Einstellung** der Protagonistin entpuppt sich allerdings als **Fassade**, die immer wieder von verbalisierten **Ängs­ten** durchbrochen wird: Sie wolle doch wie alle „[g]ren­zenlos und un­end­lich“ (Z. 61) sein und findet es deshalb schlimm, wenn sie als jun­­ger Mensch (vgl. Z. 57) abends allein zu Hause sitzt (vgl. Z. 28). Es ergreift sie ein großes Einsamkeitsgefühl, das sie in bild­haften Ver­sen zum Ausdruck bringt: „Es riecht so einsam in der Wohnung, / die Lampe hängt so gelb darin“ (Z. 36 f.). Die Einsam­keit ist so groß, dass sie sogar ihre Möbel anspricht und personifiziert (vgl. Z. 32 f.).

Ihre Einsamkeit münde an Abenden wie diesen in „eine **unklare Angst**, dass alles so bleiben könnte“ (Z. 56, vgl. Z. 45). Es drohe die „**pure Verzweiflung**“, die sie „bei Älteren“ (Z. 58) beobach­te: „Als hätte sich irgendein Versprechen nicht erfüllt.“ (Z. 58 f.) Dabei ver­an­schaulicht die Farbe „grau“ (Z. 57) ihren Horror vor dem Still­stand und vor dem Scheitern aller Hoffnungen. Den sie quälenden Liebeskummer **ironisiert** sie als Mittel zum Abnehmen und als das Gefühl, „eine außerordentlich emotio­nale Person zu sein“ (Z. 71).

unklares Ver­hältnis zu Paul

Gegen Ende des Textauszugs wendet sie sich in einer **längeren Pas­sage** direkt an **Paul**, den einzigen Zeugen ihrer Gedanken und Ge­fühle: „Magst du meine Filme aus dem Leben eines Teena­gers?“ (Z. 72) Anscheinend hat Paul schon früher Filme der Prota­gonistin zu sehen bekommen – oder sie ironisiert ihr derzeitiges Ver­halten als das eines Teenagers. Was sie ansonsten mit den an Paul ge­rich­teten Äußerungen meint, erschließt sich kaum: „Beißt du in den Tep­pich vor Wut?“ (Z. 72 f.). Deutlich wird aber: Es sind **düstere Aus­sichten**, auf die ihr „lieber Paul“ (Z. 30) sich konzentrieren solle (vgl. Z. 74 –76): „[a]uf die menschlichen Überreste“ (Z. 75), und die nicht nur unterge­hende, sondern sogar aussterbende Sonne (vgl. Z. 77 f.). Indem die Sprecherin hier Banales („Deko-Element[e]“, Z. 73) mit Anspielungen auf eine Katastrophe kombiniert, aber bei­des **gleichgültig** hinnimmt, wirkt sie kaltschnäuzig.

**Gesamtaussage**

Interpretation

Die Gedanken und Gefühle der Protagonistin scheinen von großer Enttäuschung geprägt zu sein. Ein Blick zurück auf den Doppeltitel des Dramas bestärkt diesen Eindruck: *Und jetzt: die Welt! Oder: Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen!* Gleich einem Leitmotiv spiegelt er die Widersprüchlichkeit im Verhältnis der Protagonistin als Ich-Suchen­de zur Welt. Ursprünglich galt es, die Welt zu ero­bern, gren­zenlos und frei zu sein. Doch die **Welt wurde zum Feind**. Die Prota­gonistin musste sich gegen sie zur Wehr setzen, immer darauf be­dacht, sich politisch korrekt zu verhalten. Wahrscheinlich entwi­ckelte sich daraus die Angst vor dem „Draußen“ (Z. 80). So habe sie gelernt, ihre **Ansprüche aufzugeben**, sich an­zupassen, und Lie­beskummer als emotionale Bereicherung zu defi­nieren. Zu dieser Enttäuschung durch die Welt da draußen passt auch die grund­sätz­liche **Weltuntergangsstimmung**.

**Fazit**

Es ist der Monolog einer tief **desillusio­nierten jungen Frau**, die, von den Idealen der Liebe und der Welt **enttäuscht**, zu einer einsa­men und ängstlichen Frau wurde, sich aber dennoch nach Stärke und Liebe sehnt. Durch ihre fast durch­weg ironischen bis zynischen Ge­dan­ken, die immer wieder Kritik an der eigenen Generation an­klin­gen lassen, wirkt sie abgeklärt und resigniert, aber auch zer­brechlich.

Teilaufgabe 2

**Einleitung:** Inhalt *Faust I*, Fokus: Gretchen

Margarete alias Gretchen ist die weibliche Hauptfigur in Goethes Drama *Faust I*, das 1808 erschienen ist. Sie wird als **sittsam**, als „unschul­dig Ding“ (V. 2624) beschrieben, als sie sich **in Faust ver­liebt** und mit ihm eine Nacht verbringt. Doch Faust verlässt sie gleich danach wieder, und Gretchen **bekommt ein Kind**, das sie in ihrer Verzweif­lung tötet. Dafür wird sie mit dem Tod bestraft.

Überleitung

Ihre Vorstellung von der Liebe lässt sich gut mit derjenigen von Sibylle Bergs Protagonistin in Beziehung setzen.

**Liebes­vorstellungen**

romantische Liebe

Margarete hat romantische Vorstellungen von der Liebe. Sie glaubt an **Liebe und Treue** (vgl. „König in Thule“-Lied, V. 2759 – 2782), und geht davon aus, dass ein Mann die Frau heiratet, wenn sie ein Kind von ihm erwartet („Er nimmt sie gewiss zu seiner Frau“, V. 3570). Sie möchte in **moralisch-religiösen Ansichten** mit ihrem Partner **übereinstimmen** („Dir, Heinrich, muß es auch so sein“, V. 3500) und stellt Faust deshalb die herausfordernde „**Gretchen­frage**“: „Wie hast du’s mit der Religion?“ (V. 3415)

Sehr rasch **verliebt sie sich in Faust**. Dabei ist sie zunächst vor allem von **Äußerlichkeiten** beeindruckt: von seinem Aussehen und der of­fen­sichtlich vornehmen Herkunft („Er sah gewiss recht wa­cker aus, / Und ist aus einem edlen Haus“, V. 2680 f.) sowie von seinen Ge­schenken, dem **Schmuck**. Dieser weckt in ihr Hoffnungen auf einen sozialen Aufstieg und trägt dazu bei, dass Faust sie verführen kann.

Margarete denkt durchaus realistisch, fragt sich, was ein so gebil­de­ter Mann wie Faust an ihr findet, und ist sich des **unterschiedlichen sozialen Status** bewusst („Ich weiß zu gut, dass solch erfahrnen Mann / Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann“, V. 3077 f.). Den­noch sind ihre Gefühle so groß, dass sie sich auf die Beziehung einlässt. Und sie **investiert** viel: Bedenken, weil Faust kein „Chris­ten­tum“ (V. 3468) habe, schiebt sie beiseite, sie trifft sich mit ihm in Mar­thens Garten und verabreicht ihrer Mutter Schlaftropfen, um eine Lie­besnacht zu ermöglichen (vgl. V. 3517– 3520).

Auch die **Protagonistin** aus Sibylle Bergs Drama hat eine solch ro­man­tische Vorstellung von der Liebe, „in diesem gewaltigen, durch die Medien und Kunst auf­geladenen Sinn“ (Z. 50 f.). Sie sehnt sich danach, **geliebt zu werden** von jemandem, der bezaubert ist von ihr – so, wie es Faust und Gret­chen voneinander sind. Alle strebten „nach diesem Unbe­kannten“ (Z. 59), sagt die Protagonistin. Zwar **zweifelt** sie an der großen Liebe (vgl. Z. 40 f.), klammert sich aber dann doch an die **Hoffnung**. **Iro­nisch-distanziert** äußert sie sich zu­dem zu Liebes­vor­stel­lun­gen, die auf ober­flächlichen Äußer­lich­kei­ten ba­sie­ren („Ich habe gute Zähne und bin politisch korrekt“, Z. 53 f.). Jun­gen Män­nern unter­stellt sie, auf bloße sexuelle Be­frie­di­gung aus zu sein (vgl. Z. 24 ff.). **Margarete** ist weit **weni­ger re­flek­­tiert**, son­dern bleibt eher in naiven Vorstel­lun­gen und Träu­men ver­haftet, etwa als sie in Fausts Anwesenheit das Blumen­ora­kel be­fragt.

konventionelle Ehe vs. gleichgeschlecht­liche Liebe

Die zur tiefen Liebe passende Lebensform stellt sich Bergs Prota­go­nistin ganz anders vor als Margarete. Diese denkt an eine **Ehe** (als kirchliches Sakrament), an eine **Familie mit Kindern**. Hier ist sie zeitgemäß konventionell, kleinbürgerlich aus heutiger Sicht. Des­halb präsen­tiert sie sich Faust als künftige Mutter gemeinsamer Kin­der, die tüchtig einen Haushalt führen kann (vgl. V. 3109 – 3148).

Von Ehe und Familienplanung ist in Bergs Monologszene nie die Rede. Für die Protagonistin braucht Liebe beides nicht. Sie denkt gar an eine **gleichgeschlechtliche Beziehung** (mit Lina) – eine Vor­stel­lung, die Gretchen fern läge.

enttäuschte Liebe

Den großen Kummer der Protagonistin aus Sibylle Bergs Drama, **nie geliebt** worden zu sein, teilt Gretchen nicht. Sie hat am Anfang das sichere Gefühl, dass Faust sie liebt. Trotzdem machen beide Frauen die ernüchternde Erfahrung, **un­glücklich verliebt zu sein**, weil der Partner nicht so will wie sie. Lina möchte nur eine „sehr gute Freun­di[n]“ (Z. 66) sein, Faust sich nicht binden, sondern in seinem un­stillbaren Erkenntnisdrang lieber mit Mephisto weiterziehen.

**Beide Frauen leiden an der Liebe** und ihren Folgen: Gretchen im „Dom“, im „Zwinger“, weil sie schwanger und verlassen und folg­lich der sozialen Ächtung ausgesetzt ist; Bergs Protago­nistin einsam und allein zu Hause, weil niemand auf sie wartet. Sie wappnet sich gegen die Enttäuschung („Liebe gibt’s […] im Leben […] nicht“, Z. 40 f.), indem sie sich abhärtet (vgl. Z. 1–10) und ihre **Ansprüche aufgibt** (vgl. Z. 67 f.). Gretchen dagegen bleibt ihren Idealen treu, sie zweifelt nicht an der Liebe. Dafür zieht sie im Ker­ker Faust **persönlich zur Rechenschaft** (vgl. V. 4510) und sagt sich von ihm los: „Heinrich! Mir graut’s vor dir.“ (V. 4610)

**Fazit**

Beide Frauen sind in ihren Liebesvorstellungen **exemplarische Ver­treterinnen ihrer Zeit:** Margarete lebt nach den ihr Orientierung bie­­ten­den, strengen gesellschaftlich-religiösen Konventionen. Die Pro­ta­gonistin aus Sibylle Bergs Drama ist auf sich selbst zurück­ge­wor­fen und entwickelt aus ihrer Situation ihre eigenen Liebes­ideale. Die zwei jungen Frauen glauben an die Liebe. Margarete stellt sich als Lebensform dafür die **bürgerliche Ehe** vor, Bergs Protagonistin denkt an eine **gleichgeschlechtliche Beziehung**. Beide werden **ent­täuscht** und bleiben allein: Bergs Pro­tagonistin verliert ihre Hoff­nung auf die Liebe, Gretchen verweigert sich dem Rettungsversuch Fausts und befreit sich damit innerlich von ihrem treulosen Lieb­ha­ber.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Hessen Deutsch  Abiturprüfung 2023Grundkurs  Vorschlag C |
|  |  |

zur BedEUTUNG von LyrIk

Erlaubte Hilfsmittel

– ein Wörterbuch der deutschen Rechtschreibung

– Textausgaben der Pflichtlektüren ohne Kommentarzeichen, ggf. mit Worterläute­run­­gen

– eine Liste der fachspezifischen Operatoren

|  |
| --- |
| Aufgabenstellung |

1 Stellen Sie den Argumentationsgang des Meinungsbeitrags von Florian Bissig dar und erläutern Sie die Intention des Textes. (Material) (40 BE)

2 Erörtern Sie ausgehend vom Text (Material) die These von Florian Bissig, dass „wir Lyrik heute wieder dringend brauchen“. Beziehen Sie dabei auch eigene Erfahrung mit der Lektüre von Gedichten ein. (60 BE)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material | Florian Bissig: Ein Auslaufmodell der Literatur? Warum wir Lyrik heute wieder dringend brauchen (2018) |
|  |  |
|  |  |

Eigentlich geniesst die Lyrik den Status einer aktuellen Kunstform. Die renommier­teste deutschsprachige Literaturauszeichnung, der Georg-Büchner-Preis, wurde gleich zweimal in Folge an einen Lyriker verliehen. Der Dichter Jan Wagner erhielt ausser­dem den Preis der Leipziger Buchmesse. In der Schweiz widmen sich viele Autoren aller Generationen der Lyrik und haben damit intakte Chancen auf eine Vielzahl von Auszeichnungen und Werkbeiträgen.

In jüngerer Zeit hat sich die Dichtkunst mit Poetry Slams und allerlei Performances verquickt und verjüngt und ist so ein gefragter Teil der Kulturszene. Dabei löst sich die Dichtkunst keineswegs bloss als Recycling-Material in den neuen Formen auf.

Es ist zugleich eine Renaissance der klassischen Gedichtformen, wie dem Sonett, zu beobachten. Die Akzentuierung des Kunstvollen, die Abhebung von der Alltagsspra­che ist wieder zur schöpferischen Möglichkeit geworden, jedoch meist in einem spie­lerischen Gestus.

Die Lektüre von moderner Lyrik passt überdies bestens zum Zeitgeist und zu den heu­tigen Lebensgewohnheiten. Information und Unterhaltung werden überall und in klei­nen Häppchen konsumiert. Gedichte weisen oft eine Abgeschlossenheit und Kürze auf, die auch in einer bescheidenen Aufmerksamkeitsspanne erlaubt, ein kleines Kunstwerk in Gänze zu erfassen.

Ein kompletter Kunstgenuss innert1 Sekunden, das müsste vielen Heutigen gelegen kommen. Nicht zuletzt schärfen moderne Gedichte den Blick für das Nebensächliche und problematisieren das scheinbar Selbstverständliche, gleichsam als verdichtete Repor­tage.

So ist es naheliegend, dass die Lyrik bei aller Kürze und Handlichkeit, mit dem schar­fen Blick auf Konvention und Sprachgebrauch auch zur expliziten Medienkritik wer­den kann. In impliziter Weise ist die Lyrik ein Gegenstück zum Informations-Business. Während Nachrichten Konsumartikel sind, die innert Minuten obsolet werden können und in denen die Sprache als blosses Instrument verwendet wird, pflegt die Lyrik einen bewussten Sprachgebrauch und beansprucht überzeitliche Gültigkeit.

Die Begründer der romantischen Dichtung Englands, Wordsworth und Coleridge, gin­gen so weit, ihre Lyrik als Gift gegen das „entwürdigende Verlangen nach skandalöser Stimulation“ aufzufassen, welches die Massenmedien schürten. Die Dichter geisselten die Sehnsucht nach im Stundentakt eintreffenden Neuigkeiten. Das war um 1800, als die News noch per Schiff und Postkutsche erwartet wurden. Was die beiden Dichter­kollegen von den heutigen Smartphone-Zombies gehalten hätten, die nur noch im Not­fall vom Bildschirm aufblicken, lässt sich nur erahnen.

Die Zwiespältigkeit der Gefühle zwischen den Dichtern und den Medien beruht auf Gegenseitigkeit. In den Redaktionen überwiegt der Thematisierung der Lyrik gegen­über jene Skepsis, die allen Themen anhaftet, die im Verdacht stehen, Vorwissen voraus­zusetzen. Darauf bedacht, ihre Leser nicht als Anhänger eines dünkelhaften Bildungs­begriffs zu behandeln, stecken die Zeitungsmacher den Bereich des Zumut­baren immer enger. Das bedeutet, dass sich ein öffentlicher Diskurs auf die westliche literarische Tradition beschränkt und die Gegenwartsliteratur nur noch unter dem Scheinwerferlicht der Bestsellerliste betrachtet wird.

Freilich sind die privaten Medien keine Bildungseinrichtungen. Ihre verkürzten Zu­griffe auf die literarische Tradition sind nicht Ursache, sondern Symptom eines Wan­dels. Als Werbeträger müssen sich Zeitungen immer konsequenter daran ausrichten, was die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhalten verspricht. Und der Zeitungsleser, inso­fern er erforscht und vermessen ist, möchte anscheinend grossmehrheitlich nichts über anspruchsvolle oder abseitige kulturelle Erzeugnisse erfahren.

Diese Erkenntnis überrascht kaum, wenn man sie mit den Zahlen abgleicht, die jeder Lyrik-Verleger zähneknirschend wird bestätigen müssen. Die Lyrik hat reichlich Auto­ren, Verleger, Förderer, Fürsprecher und Kritiker, aber kaum Leser ausserhalb dieser Kreise.

Und so steht die Lyrik im Kampf um ein Plätzchen im öffentlichen Diskurs auf verlo­renem Posten. Sie wird nicht gelesen und daher praktisch nicht besprochen, und um­gekehrt. Weit entfernt sind wir von Friedrich Schlegels2 Idee eines produktiven ewigen literarischen Gesprächs, mit deren praktischer Umsetzung es freilich schon zur Zeit der Frühromantik haperte. Warum scheitert jeder Versuch eines Gesprächs über Lyrik? Und wieso ist es der Versuch trotzdem wert?

Die Antwort auf beide Fragen ist ein und dieselbe: Weil Lyrik als „schwierig“ gilt und ihre Lektüre den Wunsch nach Eindeutigkeit frustriert. Lyrik ist typischerweise nicht zu lesen und sogleich zu verstehen wie ein Sachtext oder realistischer Erzähltext. Oft ist sie in die subjektive Färbung eines lyrischen Ichs getaucht, oder es dominieren klangliche, grafische oder überhaupt sprachliche Elemente das Wesen eines Gedichts – und nicht etwa die blosse Kommunikation eines spezifischen Inhalts.

Als überfordernd müssen Gedichte dem verschüchterten Leser notwendig scheinen, wenn er das Verstehen eines Gedichts als Verstandesurteil anstrebt, wenn er also bean­sprucht, es begrifflich ganz zu erfassen. Beim Betrachten eines abstrakten Gemäldes oder beim Anhören einer Symphonie ist man bereit, sich genüsslich dem freien Spiel der Gemütskräfte hinzugeben. Bei der Wortkunst hingegen wird stets ein handfestes Verständnis angestrebt, das bei den meisten lyrischen Formen nicht zu haben ist.

Dem Wunsch nach sprachlicher Klarheit und Eindeutigkeit – der gewiss einer natürli­chen menschlichen Sehnsucht nach Orientierung und Sicherheit entspricht – kommen die populistischen Parteien entgegen. Sie beanspruchen, über die einzig richtige Ein­schätzung jeder Sachlage zu verfügen. Von ihren Anhängern erwarten sie unmissver­ständliche Gefolgschaft. Zweifel an ihrer Darstellung, eine eigenständige Überprüfung oder ein vorsichtiges Abwägen von Für und Wider: All das ist nicht erwünscht.

Was Populisten suggerieren, ist betrügerisch. Die Welt, die Probleme und ihre Lösun­gen sind keineswegs klar und eindeutig. Eine demokratische Diskurskultur bedingt das Hinterfragen und Differenzieren, doch wir sind dem ferner denn je. Rund um die Fake News ist zwar eine Debatte um die Relevanz von Wahrheit und Journalismus entstan­den.

Doch der laute Streit um wahr und falsch übertönt Stimmen der Differenzierung. Eine Gesellschaft, die nicht die Manipulationsmasse von Populisten sein will, braucht den Mut, den voreiligen Dualismus von wahr und falsch und von gut und böse zu meiden und sich offen zu halten für das Uneindeutige und Unvertraute.

Die Lektüre von Lyrik ist zugleich ein Übungsfeld und ein Ort der Ermächtigung, auf dem der Umgang mit Vieldeutigkeit, Mehrschichtigkeit und Perspektivität erlernt und geprobt werden kann. Wer ein dichterisches Kunstwerk in der Uneindeutigkeit seines Sinns und in der Flüchtigkeit seiner Wahrheitsansprüche ernst nimmt und zu verstehen versucht, wird lernen, dass es nicht die eine richtige Auslegung gibt – sondern ver­schiedene Auslegungen, die durch je andere Kontexte, Argumente und Herangehens­weisen gestützt werden.

[…]

Die Bereitschaft, die überfordernde Erfahrung der Mehrdeutigkeit auszuhalten, ist offen­bar verloren gegangen. Man ist auf das klare Urteil aus. Wer nicht klar Position bezieht, wird in der Debatte übervorteilt und übertrumpft. Das ist eine schlechte Aus­gangslage für eine Vielzahl an aktuellen gesellschaftspolitischen Themen – wie gerade beispielsweise den Wandel der Geschlechterverhältnisse und Identitäten.

Hier verpasst das Wichtigste, wer kein Gehör für Ambiguitäten und Untertöne hat, und versäumt die Chance, den neuen Horizont auszuloten, in dem die neuen Phänomene erst erkennbar werden.

Wir können nicht anders, als interpretierend durch die Welt gehen. Die Besinnung auf Wahrheit und Fakten ist löblich, doch sie reicht nicht aus. Denn die Welt besteht nicht aus Fakten, sondern sie ist ein Ensemble unserer Interpretationen. „Komm, leg die Welt aus mit dir“, forderte Paul Celan3. Das sollte man einer Gesellschaft, die gerade auf ein kompetenzorientiertes Bildungssystem4 umstellt, nicht zweimal sagen müssen. Mit der überschaubaren Welt eines kurzen Gedichts könnte ein Anfang gemacht wer­den.

Florian Bissig (10. 03. 2018): Ein Auslaufmodell der Literatur? Warum wir Lyrik heute wieder dringend brauchen, URL: https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/ein-auslaufmodell-der-literatur-warum-wir-lyrik-heute-wieder-dringend-brauchen-132295854 (abgerufen am 29. 01. 2021).

Anmerkungen

1 innert: schweizerisch für „innerhalb“

2 Friedrich Schlegel (1772 –1829): deutscher Schriftsteller und Literaturkritiker

3 Paul Celan (1920 –1970): deutschsprachiger Lyriker

4 kompetenzorientiertes Bildungssystem: ein Bildungssystem, in dem nicht die Vermittlung von abrufbarem Wissen im Vordergrund steht, sondern die Entwicklung von Fähigkeiten und Fertig­keiten, die in den jeweiligen Fachgebieten zur eigenständigen Bewältigung von Aufgaben benötigt werden

Hinweis

**Florian Bissig** (\*1979) ist ein Schweizer Kulturjournalist.

Rechtschreibung und Zeichensetzung entsprechen der Textvorlage (schweizerische Orthografie).

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Tipp_60_groß | Bearbeitungshinweise |  |
| Das Thema wird nicht jedermanns Sache sein, obwohl ja jeder und jede seine /  ihre Erfahrung mit der Gedichtinterpretation gemacht hat. Der Autor, dessen Beitrag Sie verstehen, inhaltlich wiedergeben und erläutern sollen, gibt kein einziges Gedichtbeispiel, sodass man sich für die anschließende Erörterung seiner Thesen ziemlich in der Luft hängengelassen fühlt. Überlegen Sie sich also möglichst vor der Entscheidung für dieses Thema schon einmal grob, welche Verse Sie im Kopf haben, was Sie vielleicht singen können, was Sie im Unterricht kennengelernt haben und welche unterschiedlichsten Formen und Gedichtarten überhaupt unter dem Gattungsbegriff „Lyrik“ zusammengefasst werden. (Das kann durchaus auch Winziges sein, Kindliches oder pur Sprachspielerisch-Witziges.)  Wenn Sie an das Thema und **Teilaufgabe 1** herangehen, ist es sehr ratsam, den Text (M) erst einmal ganz zu lesen, dann ein zweites Mal, mechanisch die Absätze num­merierend, und schließlich ein drittes Mal mit Verstand und Stift, um die **Schritte des Argumentationszusammenhangs** mitzudenken und zu er­kennen. Sie werden sehen, dass das nicht allzu schwer ist, weil immer mehrere Absätze zusammen einen bestimmten Aspekt behandeln, den Sie benennen kön­nen. Wo erkennen Sie **Umbrüche und Übergänge**? Machen Sie sich **Rand­notizen**, wo Ihnen etwas fraglich oder gar widersprüchlich erscheint, was Sie überrascht, wo Sie zustim­men und wozu Ihnen etwas einfällt. Worauf eigentlich will der Autor hin­aus (**Intention** des Textes) – und wie stehen Sie dazu? Formulierend werden Sie immer mal wieder von hinten nach vorn zurückblättern müssen, um sich zu vergewissern. – Absolut un­sinnig wäre es, gleich nach Erhalt der Aufgabe additiv schreibend die Textab­sätze entlangzustolpern. Denken Sie schreibend an den Konjunktiv I der Rede­wiedergabe, mit dem Sie deutlich machen, dass Sie Gedanken eines anderen paraphrasieren.  **Teilaufgabe 2:** Schauen Sie sich die **zu erörternde These** Bissigs pe­nibel genau und **Wort für Wort** an. Beachten Sie, dass Sie bei der Erörterung vor allem das in der Aufgabenstellung genannte zugespitzte Zitat abwägen sollen, darüber hinaus aber den **Artikel** nicht aus dem Blick verlieren dürfen. Halten Sie, wäh­rend Sie Teilaufgabe 1 abarbeiten, per Brainstorming auf einem separaten Blatt schon fest, mit welchen **Versen**, die Ihnen etwa aus romantischen und expressio­nis­tischen Gedichten geläufig sind, sich **Argu­mente belegen bzw. konkretisie­ren** ließen. Seien Sie **kritisch**! Welche Schlussfolgerung Bissigs erscheint frag­wür­dig? Wie bewerten Sie die von ihm hergestellte Analogie von Lyrik und Po­li­tik? Die Autorin dieses Lösungsvor­schlags hat sich die Zeit nehmen können, um bei brauchbaren Konkretisierungseinfällen den richtigen Wortlaut des jeweiligen Gedichts nachzuschlagen. Dadurch wurde ihr Vorschlag auch länger, als es von Ihnen erwartet wird. Sie haben diese Zeit nicht und können höchstens ein bis drei Beispiele zur konkretisierenden Unter­stützung Ihrer Argumentation heranziehen. | | | |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Lösungsvorschlag |
|  |  |

Teilaufgabe 1

**Einleitung**

Autor, Titel, Gat­tung, Jahr, Thema

Der Schweizer Kulturjournalist Florian Bissig hat 2018 ein ziemlich umfangreiches **Plädoyer für die literarische Gattung der Lyrik** ver­fasst. Zumindest verspricht das der Titel seines Beitrags: *Ein Aus­laufmodell der Literatur? Warum wir Lyrik heute wieder dringend brau­chen*. Dieser Titel enthält eine besorgte Frage, stellt aber bereits auch Gründe für die notwendige Weiterbeschäftigung mit Lyrik in Aus­­sicht.

**Wiedergabe des Argumenta­tionsgangs**  
Aufbau

Bissigs Abhandlung umfasst noch in seiner gekürzten Form 20 kleine Absätze, die aber thematisch und gedanklich so zusammen­gehören, dass man am Ende den klassischen **argumentativen Drei­schritt** erkennt, in dem sich das Plädoyer entwickelt.

1. Teil: Gründe für Lyrik als zeit­gemäße Kunst

Im ersten Schritt oder Teil, Absatz 1– 5, sind Gründe dafür genannt, warum der heutigen Lyrik der „**Status einer aktuellen Kunstform**“ (Z. 1) beschei­nigt werden kann: Lyriker der Gegenwart werden mit den angesehensten **Literaturpreisen** des deutschsprachigen Rau­mes ausgezeichnet (Abs. 1). Die Lyrik habe sich verjüngt, indem sie sich zum Beispiel auf Poetry Slams präsentierte und so **Teil der Kul­tur­­sze­ne** geworden sei (Abs. 2). Gleichzeitig aber sei ein Wie­der­­auf­­le­ben **klassischer** lyrischer **Formen** wie etwa des Sonetts zu be­ob­­ach­ten, das ein kunstvoll gefügtes Sprachgebilde jenseits der All­tags­sprache darstelle (Abs. 3). Vor allem aber die **Kürze** des Ge­dichts als kleine, leicht überschaubare und in sich abgeschlossene Form passe bestens in eine Zeit, in der man schnell und in klei­­­nen Häpp­chen informiert und unterhalten sein möchte (Abs. 4 – 5). Die The­se: Lyrik gewährt einen kompletten **Kunst­ge­nuss binnen Sekun­den** (vgl. Z. 19). Außerdem lasse sie sich gleich­sam als „verdich­tete Re­por­­tage“ (Z. 21 f.) auffassen, da sie anschei­nend Selbstver­ständ­liches hinterfrage und auf diese Weise den Blick schärfe.

Der Optimismus in diesen Aussagen wird aber schon durch das ein­lei­tende Adverb „[e]igentlich“ (Z. 1) unterminiert. Er ist nur **Wunsch­­denken** und Konjunktiv: Eigentlich „müsste“ (Z. 19) die klei­ne Form des Gedichts vielen Heutigen also gelegen kommen. Die Rea­li­tät aber sei eine andere.

2. Teil: Antithese  
„Sperrigkeit“ von Lyrik

Im Schlusssatz des ersten Teils, im Hinweis auf das besondere Ver­hältnis der Lyrik zur Sprache, bereitet sich bereits der zweite Schritt bzw. Teil (Abs. 6 –12 Mitte) vor. Dieser **zweite Teil** steht in **Opposi­tion** zum ersten. Man kann auch von Antithese sprechen: Lyrik stehe trotz allem, was für ihre Aktualität sprechen mag, doch letztlich „**auf ver­lorenem Posten**“ (Z. 54 f.). Ihr besonderes und bewusstes Verhält­nis zur Sprache und ihr bereits erwähnter scharfer Blick auf Kon­ventionen zum Beispiel würden unweigerlich zu einer kritischen Hal­­­tung den Massenmedien und überhaupt den **Medien** gegenüber führen. Nachrichten seien kurzlebige Konsumartikel, ihre Sprache lediglich Instrument rascher Vermittlung, während das Gedicht mit seiner kunstvoll gestalteten Form und Sprache Gültigkeit bean­spru­che (vgl. Z. 28). Die **Eigenart der Lyrik** an sich, ihr Charakter als Kunst­werk, verursache also, dass sie „**ein Gegenstück zum Infor­ma­tions-Business**“ (Z. 25) sei. Bissig verweist zurück auf englische Ro­mantiker um 1800, die schon im Zeitalter der Postkutschen die Sen­sationspresse und die von ihr gefütterte Unersättlichkeit der Zeit­genossen nach ständig neuen Nachrichten geißelten. Sie verstan­den ihre Lyrik als heilsames Gift gegen diesen Ungeist (vgl. Z. 29 ff.).

ökonomische Zwänge und Ausrichtung an Adressaten

Bissig, selbst ein Medienmann, räumt ein, dass private **Medien** wie die Zeitung nun einmal keine Bildungseinrichtungen seien, sondern Wirt­schaftsunternehmen und Werbeträger und darauf angewiesen, sich zu **verkaufen**. Folglich könnten sie gar nicht anders, als das Ni­veau ihrer Berichterstattung dem An­spruch ihrer Leserschaft anzu­pas­sen. Klassische Literatur finde noch Erwähnung, Gegen­warts­literatur wer­de, sofern auf Bestsellerlisten, rezen­siert. Der Diskurs über Ge­gen­wartslyrik aber sei im Wesentli­chen auf einen kleinen Kreis von Ex­perten (Verleger, Kritiker, Sponso­ren) und Liebhabern be­schränkt (vgl. Z. 51 ff.); die Auflagenstärke von Lyrik­bänden blei­be ge­nerell weit hinter den Wünschen jedes Verle­gers zurück.

Zwischenfazit: Benachteiligung von Lyrik

Im Fazit dieses zweiten Teils (Abs. 11) spricht Bissig eindeutig und hart vom **Scheitern der Lyrik angesichts der Herrschaft des Mark­tes**. „Warum scheitert jeder Versuch eines Gesprächs über Lyrik?“, fragt er (Z. 58). Aber er will dieses Scheitern nicht einfach hinnehmen, sondern fragt, zum **dritten Schritt** bzw. Teil über­lei­tend, weiter. Er will – mit einem entschiedenen „[T]rotzdem“ (Z. 59) – den Versuch unternehmen, das Gespräch über Lyrik neu zu bele­ben. Formal ist also auch hier der nächste Teil im letzten Satz des voran­gegangenen eingeleitet.

3. Teil: Schlussfolgerung

Mit Teil 1 und 2 hat der Autor vor allem bezweckt, auf den dritten, seinen **schlussfolgernden Teil**, vorzubereiten. Dass der ihm am Her­zen liegt, erkennt man schon daran, dass diesem Teil mehr Ab­sätze als den vorangegangenen zufallen (Abs. 12 – 20).

fehlende Ein­deu­tigkeit von Lyrik

Dass „**ein Gespräch über Lyrik**“ kaum zustande komme, liege da­ran, dass Lyrik als „**schwierig**“ (Z. 60) gelte, weil sie sich in ihrer komple­xen Zusammensetzung aus klanglichen, sprachlichen und sub­jekti­ven Elementen nicht so umstandslos verstehen lasse wie et­wa eine realistische Erzählung oder ein logisch dargestellter Sach­ver­halt (Abs. 12). Auch jener Leser werde frustriert, der Lyrik pur ratio­nal-analytisch angehen wolle und erwarte, zu einem klar um­rissenen de­finitiven Ergebnis zu gelangen (Abs. 13). Meistens gebe das Gedicht das angestrebte handfeste und eindeutige Ergebnis (Was wollte uns der Dichter damit sagen?) nicht her.

Brückenschlag zur Politik: Gefährdung der Demokratie durch einfache Antwor­ten von Popu­listen

An diesem Punkt nun schwenkt Bissig hinüber in die **Politik**. Dem Be­dürfnis nach klaren und **eindeutigen Auskünften** verweigere sich das Gedicht. Zu be­kommen sei Eindeutigkeit dagegen bei **popu­lis­tischen Parteien** (Abs.14 –16), die zu wissen vorgeben, was richtig, was falsch, was gut, was böse sei. Ihre Sicht der Welt dulde weder Zweifel noch eigenständiges Nachdenken oder Abwä­gen, sondern for­dere Gefolgschaftstreue. Populismus aber **ge­fährde** **die** „**demo­kra­­tische Diskurskultur**“ (Z. 79). Der Journalist erwähnt, dass durch die grassierenden Fake News gerade auch unter Journalisten die Notwendigkeit diskutiert werde, vermeintliche Wahrheiten kri­tisch zu hinterfragen (vgl. Z. 80 ff.). Po­pu­lismus als Gefahr für die Demokra­tie überschreie Differen­zie­rungen, wolle sugge­rie­ren, ma­ni­pulieren und gleichschalten.

Plädoyer für Beschäftigung mit Lyrik: Training in Differenzierung und Mehr­deutig­keit

**Angesichts dieser die Demokratie bedrohenden Gefahr** empfiehlt Bissig die Beschäftigung mit **Lyrik als** „**Übungsfeld**“ (Z. 87). Das Gedicht habe viele Facetten und Nuancen, sei viel- und mehrdeutig, erlaube verschiedenste Herangehensweisen aus unterschiedlichen Perspektiven und in Bezug zu unterschiedlichen Kontexten: Deutun­gen, die man freilich mit Argumenten stützen müsse. In der Arbeit mit dem Gedicht lerne man, **Widersprüche, Mehrdeutigkeiten**, un­terschiedliche Ansätze und Deutungen **auszuhalten** und nicht vorei­lig auf ein „Ergebnis“ zu drängen. Insgesamt: Die Beschäftigung mit Lyrik stärke – gleichsam als Vorschule der Demokratie – die Fähig­keit, sich differenziert und bereit zu Diskurs und Argumentation den Problemen der Welt zu stellen (Abs. 17).

Querverweis auf andere Themen­felder

Doch nicht nur in der Politik, auch im Umgang mit anderen **Themen** wie den **Ge­schlech­­ter­­verhältnissen und Identitäten** würde eine solche Offen­heit nut­zen (Abs. 18 /19), um sich der Forde­rung nach Ein­­­deu­tig­­keit zu ent­ziehen. – Bissigs Fazit und auch subjektives Be­kennt­nis: „Wir kön­nen nicht anders, als **inter­pre­tierend durch die Welt ge­hen**.“ (Z. 103) Die Welt bestehe nicht nur aus Fakten, son­dern wir müs­­sen sie uns, frei nach Celan, auslegen. Die Vermittlung einer sol­chen of­fe­nen Hal­tung den Phä­nomenen der Welt gegenüber er­war­­tet der Au­tor auch von einem kompetenz­orien­tierten Bildungs­sys­tem (vgl. Z. 106 f.).

**Intention des Textes**Verteidigung der demokratischen Streitkultur

Bissigs Titel ist eine Irreführung. Es geht dem Autor „eigentlich“ und primär nicht um Lyrik, sondern er verfolgt eine **didaktisch-poli­tische Mission**. Es geht ihm um die Ein­übung der­ in jeder De­mo­kratie nötigen **Streitkultur**, die Offenheit für vielfältige Meinungen, Stand­­­punkte und Denkansätze voraussetzt. Es geht ihm umso dring­licher darum, desto erfolgreicher sich manipulativ-populistische Strö­­­­­mungen bei uns durchsetzen und desto mehr Fake News und Auto­kratien mit ih­ren Propagandamaschinerien sich weltweit ver­breiten. Das Beispiel **Lyrik** ist für Bissig **nur ein Vehikel**, mit dem er auf die politisch-gesellschaftlichen Debatten vorbereiten will. Mit Paro­len, Slo­gans und Gebrüll funktioniert Demokratie nicht, aber eben­so wenig Wissenschaft oder Kunst. Forschung muss pro­blem­orien­tiert offen sein, und eine Inter­pretation ist auch eine Art des Erforschens.

Textimmanent überraschen in Bissigs Beitrag Thesen (Behauptun­gen) im ersten Teil, die der Autor im späteren Textverlauf wieder zurücknimmt. Rückwärts lesend muss man wohl als Provokation ver­­stehen, wenn da steht, dass (die tatsächlich doch nur behutsam zu erschließende) Lyrik „handlich“ sei, einen „komplette[n] Kunst­ge­nuss innert Se­kun­­den“ gewähre und gleichsam als „verdichtete Re­por­tage“ an­ge­sehen werden könne (Z. 19 ff.).

Teilaufgabe 2

**Erörterung der These Bissigs**

Paraphrasierung der These

Florian Bissig sieht in unserer Gesellschaft und Medienlandschaft die Lyrik ins Abseits gestellt. Er plädiert dafür, sie unbedingt da wie­der he­raus­­­zuholen, formuliert sogar die Behauptung, dass „wir Lyrik heute wieder dringend brauchen“. Kann Lyrik tatsächlich ein Hilfs- und Heilmittel für unsere Gegenwart sein oder ist diese Ansicht rea­li­­täts­fern?

Vielgestaltigkeit von Lyrik

**Lyrik** reicht vom magischen althochdeutschen Zauberspruch oder vom Psalm, dem Kirchen-, Wiegen-, Tanz- und Volkslied bis zum ge­sellschaftskritisch-sarkastisch im Zeilenstil hingeworfenen *Welt­en­de* von Jakob van Hoddis – und weiter.

**Kontra-Argumente**

Relativierung des Eindrucks, Lyrik habe früher grö­ßeren Stellenwert besessen

Trotz ihrer großen lyrischen Skala mit fast unendlich vielen Ton­arten war Lyrik allerdings wohl in noch keiner Epoche je wirklich weit ver­breitet. Bissig selbst verhehlt mit Hin­weis auf Friedrich Schle­­gel (Abs. 11) nicht, dass „ein Gespräch über Ly­rik“ wohl noch nie auf dem Markt stattfinden und eine ganze Ge­sell­schaft fesseln konn­te. Er weiß: Auch **Schlegels Gedanke** ei­ner pro­gres­siven Uni­ver­sal­poesie blieb **Utopie**. Aber seine Aus­­gangs­these, dass wir **Lyrik** „**heute wieder drin­gend**“ brauchen, er­weckt den Ein­druck, als wäre sie einmal ein All­ge­meingut gewe­sen, das, in Ver­gessenheit geraten, heute wiederent­deckt und neu be­lebt werden müsse. Dieser Eindruck also ist nicht wirklich auf­recht­zu­er­halten.

mühevolle Rezeption

Als Trumpf von Lyrik nennt Bissig ihre **Kürze**, die einen raschen Kon­sum ermögliche. Doch widerlegt er, wie oben gezeigt, die Be­hauptung selbst. Lyrik erfordert das langsame Lesen, die Re­fle­xion und die Versenkung, sodass sie nicht als das ideale Medium für un­se­re digital geprägte, **schnelllebige Zeit** erscheint, in der es darauf an­­kommt, rasch Informationen zu erfassen und zu verarbeiten. **Zeit­gem­äß kurz** sind wohl eher Comic und Cartoon oder schlicht ein Smiley als Antwort.

Einspruch gegen Versuch, Lyrik   
zu instrumenta­lisie­ren

Problematisch an Bissigs These ist das Verb „**brauchen**“. „Brau­chen“ erweckt den Eindruck, als wäre **Lyrik ein** **Gebrauchs­gegen­stand** und Mittel zum Zweck, etwas Nützliches also, ein Werk­­zeug viel­leicht wie eine Sonde oder ein Geigerzäh­ler, von dem wir uns ver­bor­gene Schätze zu heben versprechen? Nein, Bissig denkt an einen **erzieherischen Gebrauchsgegenstand** mit dem Zweck, bei gu­ter An­leitung und mit redlichem Bemühen damit bessere Men­schen ma­chen zu können. Er will **Lyrik** **als** „**Übungs­­feld**“ (Z. 87) etablieren, um uns resistent gegen den politi­schen Virus des Popu­lis­mus und die plakative, brutale Vereinfa­chung der gesell­schaft­lichen Probleme zu machen. **Die Kunst** aber, alle Künste sind frei und **haben ihren Zweck in sich selbst**. Sie gehen ihren eigenen, eigen­sinnigen Weg, sind heite­res und zugleich sehr ernstes Spiel und genau dadurch un­ersetzlich. Frei nach Schiller: Der Mensch ist *homo ludens*. Er ist das Tier, das spielt; und nur, wo er spielt, ist er ganz Mensch. Eine Instru­men­talisierung der Lektüre und Interpretation von Lyrik, wie sie Bissig vorschwebt, widerspricht somit dem We­sen der Kunst.

andere Betäti­gungsfelder, die sich für Schulung der Erkenntnis eignen

Offensichtlich geht es dem Journalisten ja auch weniger um die In­halte von Lyrik als viel­mehr um die mit ihr verbundene **Metho­de der An­näherung an einen Gegenstand**. Hier lerne man, Viel­deu­tig­­keit aus­zuhalten, zu diffe­renzieren und offen für neue, an­dere An­sichten zu bleiben. Warum sucht er sich da­zu ausgerechnet die Lyrik aus? Könnte er nicht auch von der **klas­si­­schen Bildung** sprechen? Altphilologen, die außer Latein Alt­grie­chisch lernen im Kontext der Alten Ge­schichte, Kunst und Philo­so­phie, haben be­grif­fen, was An­näherung und ein all­mählicher Kennt­­nis- bzw. Erkennt­nis­prozess ist. Aber auch einem, der zwei und mehr **moderne Fremd­­sprachen** lernt, eröffnen sich neue Per­spek­ti­ven auf über­raschend neue Le­bens- und Denkweisen. **Rei­send** wird sich naive Selbst­ge­wissheit in Luft auflösen: ein Ver­ständnis für Viel­falt ent­steht. Und ein ordentlicher **Rhetorik­kurs** nach dem Bei­spiel bri­ti­scher Debat­tier­klubs könnte auch hel­fen. Auch hier wür­de man lernen, dass es die eine, allein­gül­tige Wahrheit oft nicht gibt. Es ist zu **bezweifeln**, dass **gerade Lyrik das best­mög­liche und zeitgemäße Training** in Sachen Un­ter­­schei­dungs­ver­mö­gen und problemoffenem Denken bietet.

Hinterfragen der Ansicht, Lyrik sei ein Training in Demokratie

Die von Bissig favorisierte Methode der fragend-entwi­ckelnden und erwägenden Texterschließung heißt, wie wir gelernt ha­ben, **Her­me­neutik**. Sie zielt auf einen dialo­gischen Umgang mit dem Text ohne politische Hintergedanken. Scha­den kann sie freilich nicht bei der Pflege der Demokra­tie. Doch mit methodischem Interpretieren von Lyrik wird man das Macht- und Monopolverlangen von **Populisten nicht eindämmen** können, zumal sie selbst wohl bevorzugt Kampf­lieder im Dienst ihrer Ideo­logie grölen. Kann man sich vorstellen, dass es in ihrem Milieu je­manden gibt, der sich für eine Ge­dicht­in­ter­­­­pretation erwärmt? Auch das Licht der Vernunft der die Tole­ranz leh­renden Aufklä­rung, auch Humanismus und Bildung ha­ben das „Drit­te Reich“ nicht verhindern kön­nen. Hier überschätzt der Jour­na­list eindeutig die Möglichkeiten von Gedichten bzw. ihrer Inter­pre­tation.

**Pro-Argumente**

ästhetischer Gewinn durch Lyrik

Ist Lyrik also nur noch etwas für den Deutschunterricht und ver­staub­te Professoren? Tatsächlich können uns Gedichte auch heute be­wegen und bannen. Vom magischen Element der Lyrik u. a. durch Klang und Rhythmus spricht Eichendorffs bekannter Spruch „Schläft ein Lied in allen Dingen …“. In seinem Gedicht *Ich fürchte mich so vor der Men­schen Wort* beschwört auch Rilke die **Be­son­derheit lyrischen Sprechens**. Er, der Poet, möchte „die Dinge sin­gen“ hören, aber die Menschen fixieren alles mit ihren festen Be­nen­nungen, Abstrakta wie „Beginn und Ende“ ebenso wie Konkretes (Hund, Haus). Dadurch machen sie die Dinge seiner Wahrnehmung nach „starr und stumm“. Bissigs Sorge vor der plump rechtha­be­risch-de­finierenden Inbesitz­nahme der Welt heute, ist also min­des­­tens schon 100 Jahre alt. Eichendorffs wie Rilkes Verse sind gute Bei­spiele dafür, dass Lyrik das **Ungesagte zum Klingen** bringen kann und so­mit gegenüber dem analytisch-prosaischen Text ein ganz eigenes **Spek­­trum geistigen Lebens** eröffnet. Manche Lehrkräfte ver­stan­den es, ein Ge­dicht bis in seine Feinstruktur mit uns zu „zer­le­gen“. Als es dann wieder ganz war, hatten wir **dazugewonnen**. Brecht hat Recht: „Zerpflücke eine Rose und jedes Blatt ist schön.“

Lyrik als wichtiges emotionales Aus­drucks­medium

Zudem umfasst Lyrik die **gesamte** **Palette menschlichen Empfin­dens**. Manchmal klingt sie leise, betörend zart, manchmal rätselhaft-hermetisch, manchmal nach­­denklich und meditativ bis melan­cho­lisch, manchmal klagt sie, klagt an und fleht (Claudius: „’s ist leider Krieg – und ich be­geh­re / Nicht schuld daran zu sein!“). Manchmal freut sie sich über­mütig in Daktylen am puren Daseins- und Liebes­glück. Oder sie spielt **witzig-ironische Sprachspiele**, die ebenso klug und artistisch-ge­konnt wie vergnüglich sind; Ringel­natz etwa ist darin Meister oder Ernst Jandl oder Robert Gern­hardt. Ebenso aber kennt sie **kritisch-schroffe und rebellische Töne** mit wildem Klang und freiem Rhyth­mus wie in Goethes *Prome­theus*. Die vielen Ausdrucksmöglichkeiten lassen **Gedichte nach wie vor als lebens­be­reichernde Gattung** erscheinen.

entlastende Funktion von Lyrik

Bezeichnenderweisekommt „Lyrik“ von **Lyra**, dem griechischen Sai­­­ten­instrument, und bezeichnete ursprünglich **gesungene Verse**. Uns alle begleiten **Songs und Hits**, die nicht nur in der Musik, son­dern auch im Text unsere jeweilige Gefühlslage widerspiegeln; ein Pod­cast namens „Der Soundtrack meines Lebens“ rekapituliert an­hand von Songs das Leben von Prominenten. Doch auch in der Lite­ratur finden sich Beispiele, dass Lyrik, ob gesungen oder re­zi­tiert, bestärkende und **entlastende Funktion** haben kann: Das schlich­­te Gretchen bei Goethe oder die sozial ganz unten stehende Ma­rie bei Büchner haben Lieder und Verse. Marie singt, Gretchen sucht keine eigenen Erklä­run­gen für ihre Sehnsucht und Not, son­dern sie singt das Lied vom „König von Thule“. Gedichte erlauben es dem Le­sen­den oder der Vortra­genden, sich **mit ihrem In­halt zu iden­tifizieren**. Sie schei­nen oft besser sagen zu können, was man emp­­findet, als eigene Wor­te das können. Insofern kann Lyrik Iden­ti­fi­ka­tions­an­ge­bote schaffen. In einer **Zeit, die von Pluralität ge­prägt ist** und in der die „über­for­dern­de Erfahrung der Mehr­deutig­keit“ (Z. 95) fast schon all­täg­lich geworden ist, liegt darin eine große Chance.

Überprüfen der Wirkmöglichkeit von Lyrik an zwei Beispielen:  
– Jan Wagner: Lyrik als An­leitung zum Sehen

Was Lyrik vermag, weist Bissig an keinem einzigen Beispiel nach. Und die einzigen Namen deutscher Lyriker, die er zumindest nennt, sind Jan Wagner (vgl. Z. 3) und Paul Celan (vgl. Z. 106). Also ver­suche ich eine Probe aufs Exempel. Im Unterricht haben wir **Jan Wagners** Ge­dicht ***versuch über mücken*** gelesen. Der Lyriker wid­met darin seine ganze Aufmerk­sam­keit einer Nichtig­keit. Wir alle ken­nen Mücken, beachten sie kaum, ver­scheuchen sie höchs­tens. Wagner aber schaut und schaut, etwas faszi­niert ihn, er sucht Gleich­nisse für das, was er sieht, Assoziationen stellen sich ihm ein, weil er sich Zeit nimmt: So nennt er die schwirrenden Mücken „dür­re Pe­ga­susse“, „winzige Sphinxen­leibe“ und den „Stein von Rosetta, ohne den Stein“. Mal werden die Mücken mit dem geflügelten Pferd Pe­gasus gleichgesetzt, auf dem im Mythos die Dichter reiten, mal mit einem Ge­wimmel von zu entziffernden Schriftzeichen. Man er­kennt die fast kindlich-stau­nende Versunkenheit des Dichters in sei­nen Gegen­stand. Auch die­ses Schauen ist ein Erforschen. Dabei ist Jan Wagner nicht nur sprach­mächtig, sondern auch gebildet: ein *poeta doctus*. Lehrt Wag­ner etwas? Nein, er spielt, übt spielerisch (nennt das Gedicht einen Versuch) und erarbeitet die Form für den ge­­wünschten Ausdruck, bis alles rund ist und sitzt. Was er tut, ist zweck­­frei. Können wir et­was von ihm ler­nen? Ja, dass **Sensibilität** und sorgfältiges **Hin­sehen**, Fantasie im Ver­bund mit dem Ringen um Form und Aus­druck, im Er­geb­nis uns Freu­de machen. Insofern kann Lyrik gerade heute in Zeiten der **Reizüberflutung** und des flüch­tigen digitalen Kon­­sums von Informationen eine **Schule des Se­hens** sein und zur **Ent­schle­u­nigung** verführen.

– Paul Celan: Lyrik als Medium der Erinnerung

Ganz anders und in der Tat „schwierig“ (Z. 60) ist **Paul Celan**. Seine Sprache aus Chiffren und befremdlichen Metaphern etwa in der ***Todes­fuge***, die wir kennengelernt haben, wirkt zu­nächst völ­lig unver­ständ­lich. „Schwarze Milch der Frühe“, ein jeder Vor­stel­lungskraft spot­tendes Paradox als Ergebnis der „Frühe“? – Gibt es einen ande­ren Zugang, um dieser Verbindung von Schwär­ze und fri­scher Milch näherzukommen? Zwei Frau­en­ge­stal­ten, eine dun­kel, eine hell, wer­den einander gegenübergestellt in den An­­rufen „dein golde­nes Haar Marga­re­te“ – „dein aschenes Haar Su­la­­mith“. Leuch­tend blond und wohl jung und schön die eine, dun­kel und viel­leicht vor­zei­tig ergraut die an­dere? Wenn wir wei­ter nach­denken mit dem daktylisch schwin­­genden Rhythmus im Ohr bei so unter­schied­li­chem Klang der Na­men, ahnen wir, was Celan vom ers­ten Vers an beschäftigt: hier Grete-Mar­­garete, der alte deutsche und als ger­ma­nisch im „Dritten Reich“ be­liebte Name – dort der orien­­ta­lisch-he­brä­isch-fremde und dunkel-geheim­nis­volle Klang „Su­­­la­­mith“. Wir ahnen: Der Mann mit den Rü­den und Margarete in Deutsch­land sind ein Paar. Er schreibt ihr. Zu­gleich hat er die Be­fehls­­gewalt im natio­nal­sozialistischen Vernich­tungs­lager und be­fiehlt Sulamith und den Ihren, sich ihr eigenes Grab zu schaufeln und da­zu Musik zu ma­chen. – Ein grober Zugang zunächst, zugleich aber be­ginnen Er­schüt­­terung und Er­schrecken. Man beginnt zu ahnen, dass hier ein jü­di­scher deutscher Dichter wie in einer Fuge die Sphä­ren und Mo­ti­ve in­einander schiebt und sich durch­schneiden lässt. Er findet für seine **Verzweiflung eine Form** trotz der Forderung, nach Auschwitz keine Lyrik mehr zu schrei­ben.

**Fazit:** Lyrik als überzeitlich wichtige Kunstform

Celan **belehrt nicht** über den Holocaust, sondern findet seine eigene bittere und äußerste Ausdrucksform dafür, die die Kraft hat, uns zu er­greifen, gerade weil sie nicht informiert. Was haften bleibt, ist das emo­tional nicht wirklich zu Be­wäl­ti­gende der barbarischen Ver­bre­chen. Celans Verse **verweigern sich** einer Indienstnahme und der For­­derung nach „Heutigkeit“ und „Gebrauchswert“ von Lyrik. Sie sind **zeit­los gültig** und wahr.

Schlussgedanke: Einspruch gegen Instrumentalisie­rung von Lyrik

Florian Bissig schätzt Lyrik hoch – so hoch, dass er sich von ihr Fes­ti­gung und Förderung einer demokratischen politi­schen Gesinnung ver­spricht. Beide Ziele, sein Einsatz für mehr demo­kratische Streit­kul­tur und sein Plädoyer für intensivere „Ge­sprä­che über Lyrik“, sind ehrenwert. Aber so, wie ein Kurs über Bee­thovens Klavier­sona­ten bereichernd, aber politisch unergiebig wäre, wäre es wohl auch ein gut unterrichteter Lyrik-Kurs. Da aber Bissig Lyrik ausdrücklich **ins­trumentalisieren**, sie also für welchen guten Zweck auch immer ein­setzen, benutzen bzw. **gebrauchen** will, bringt er die gegen sich auf, die Lyrik für einen Wert halten, der nicht börsennotiert sein kann.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Hessen Deutsch  Abiturprüfung 2023Grundkurs  Vorschlag D |
|  |  |

WERKTREUE

Erlaubte Hilfsmittel

– ein Wörterbuch der deutschen Rechtschreibung

– Textausgaben der Pflichtlektüren ohne Kommentarzeichen, ggf. mit Worterläute­run­gen

– eine Liste der fachspezifischen Operatoren

Dieser Vorschlag bezieht sich auf Büchners Dramenfragment *Woyzeck*.

|  |
| --- |
| Aufgabenstellung |

Im Kulturteil einer Tageszeitung wird eine Debatte darüber geführt, ob Klassi­ker der Dra­menliteratur im Theater werkgetreu, also möglichst text­nah, inszeniert werden soll­ten. Die Zeitung bittet unterschiedliche Gruppen, dazu Stellung zu nehmen, u. a. auch Ober­stufenschülerinnen und -schüler.

Verfassen Sie als Beitrag zu dieser Debatte einen Kommentar.

Nutzen Sie dazu die folgenden Materialien 1 bis 6 und beziehen Sie unter­richt­liches Wissen und eigene Erfahrungen insbesondere hinsichtlich Georg Büchners Dramen­frag­ment *Woyzeck* ein.

Formulieren Sie eine geeignete Überschrift.

Verweise auf die Materialien erfolgen unter Angabe des Namens der Autorin oder des Autors und ggf. des Titels.

Ihr Kommentar sollte etwa 1 000 Wörter umfassen. (100 BE)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 1 | Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble am 17. April 2005 |
|  |  |
|  |  |

Wie soll man das Erbe für die Zukunft fruchtbar machen? Nun, auf alle Fälle zunächst einmal dadurch, dass man es neu bekannt macht. Die Zeiten der Klassiker-Überfütte­rung an den Schulen ist endgültig vorbei. Gott sei Dank. Vielleicht ist den Klassikern am meisten dadurch geschadet worden, dass man sie dazu missbraucht hat, unschul­dige Schüler damit zu quälen, die sogenannte „richtige Interpretation“ zu liefern. Und es gibt ja auch gute und wichtige Gegenwartskunst und -literatur.

Aber so ganz ohne Kenntnis der Klassiker sollte man doch nicht sein Abitur machen. Nur muss der Unterricht so frisch sein, dass es Freude macht, sich damit zu beschäfti­gen, ohne falsche Ehrfurcht und Dünkel und ohne Instrumentalisierung!

[…] Und welch eine Chance besteht heute für das Theater selbst! In dieser Situation, wo die Kenntnis der großen Stücke, auch eben Schillers, immer geringer wird, wo die Menschen, gerade die jungen Leute, wissbegierig und neugierig sind, diese Stücke erst ein­mal kennenzulernen, können die Theater ihre Anstrengungen ganz darauf konzent­rieren, diese Stücke in ihrer Schönheit und Kraft, in ihrer Komplexität und ihrem An­spruch zu präsentieren.

[…] Ein ganzer Tell1, ein ganzer Don Carlos2! Das ist doch was! Natürlich stellt uns die hohe Sprache, auch das Pathos Schillers heute vor Schwierigkeiten. Aber soll man ihn deswegen auf kleines Maß reduzieren?

Ich stelle mir vor, dass in der Berliner Nationalgalerie die Bilder von Caspar David Friedrich3 mit schwarzer Pappe beklebt würden, nur hier und da ließe man zwanzig bis dreißig Quadratzentimeter sichtbar bleiben. Wer würde das akzeptieren? Oder dass man bei einer Aufführung von Beethovens 6. Sinfonie nur den ersten Satz nach der Partitur spielte, den zweiten als Blockflötenquartett und den Rest ganz ausfallen ließe oder rückwärts spielte. Wer möchte sich das gefallen lassen?

Nur unsere klassischen Dramen konnten sich Jahrzehnte nicht dagegen wehren, in Stü­cke zerlegt und nach Gutdünken wieder zusammengesetzt zu werden. Ich habe meine Zweifel, ob auf solche Weise Kultur an die kommenden Generationen produktiv wei­tervermittelt werden kann. […]

Wie bekommt ein Stadttheater der Zukunft ein Publikum – in einer Stadt, in der die Hälfte der jungen Leute, die ja auch älter werden, einen Migrationshintergrund hat? Was heißt im Zuge dieser neuen Entwicklungen Weitergabe unseres kulturellen Erbes? Wie fruchtbar können Klassiker sein für gesellschaftliche Integration? Für Identitäts­findung in einer kulturell gemischten Gesellschaft? Wie müssen sie gespielt werden, damit sie in ihren Problemkonstellationen als aktuell angesehen werden? […]

Gerade in Zeiten des Umbruchs, der auch für die individuellen Biographien zutiefst spürbar ist und immer mehr spürbar sein wird, brauchen wir eine kulturelle Selbstver­ständigung.

Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble am 17. April 2005, URL: https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Horst-Koehler/ Reden/2005/04/20050417\_Rede.html

Anmerkungen

1 Tell: steht für Schillers Schauspiel *Wilhelm Tell* aus dem Jahr 1804

2 Don Carlos: steht für Schillers Schauspiel *Don Karlos: Infant von Spanien* aus dem Jahr 1787

3 Caspar David Friedrich (1774 –1840): deutscher Maler der Romantik

Hinweis

**Horst Köhler** (\*1943) war von 2004 bis 2010 deutscher Bundespräsident.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 2 | Andreas Englhart: Das Gegenwartstheater zwischen Regietheater und traditioneller Form (2013) |
|  |  |
|  |  |

Der anhaltende Streit um das Regietheater ist eine Spezifität1 des deutschsprachigen Theaters, oder besser gesagt, des Sprechtheaters2. […] Im Sprechtheater muss die Regie jedoch entscheiden, welche Bedeutungen sie dem Stücktext in der Inszenierung ver­leiht: Ob sie ihn etwa „nur“ als Material betrachtet, ob sie den Text „so lässt“, was fast nie der Fall ist, ob sie etwas streicht, umstellt, Fremdtext einfügt, den ganzen Text als Vorlage für eine eigene Version benutzt. Oder ob sie ihn so umschreibt, dass er – wie ein Palimpsest3– mehrere Textschichten und Interpretationsmöglichkeiten er­kennen oder erahnen lässt. […] So etwas wie eine im Drama oder im Stücktext ent­hal­tene Vorschrift, wie der Regisseur zu inszenieren habe – eine sogenannte implizite Insze­nierung –, gibt es nicht. Denn jede Aufführung ist das Ergebnis mehrerer Inter­pre­tationsakte und somit -perspektiven. Der Inszenierungsprozess beinhaltet viele Ebenen der Interpretation: zunächst die Lektüre des gedruckten Textes, dann die Um­setzung auf der Bühne und nicht zuletzt die Interpretation des Bühnengeschehens durch den Zuschauer. Regie führen bedeutet demnach, mehrfach zu interpretieren, was jede Forderung nach Werktreue obsolet werden lässt.

Andreas Englhart: Das Theater der Gegenwart, München: C.H. Beck 2013, S. 9 f.

Anmerkungen

1 Spezifität: Besonderheit, Eigenart

2 Sprechtheater: Schauspiel im Gegensatz zum Musiktheater (Oper, Operette, Musical)

3 Palimpsest: bezeichnet im übertragenen Sinne den Vorgang des Wiederbeschreibens einer Textvorlage, hier durch den Regisseur

Hinweis

**Andreas Englhart** (\*1946) ist Professor für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 3 | Andrea Breth: Wohin treibt das Theater? (2004) |
|  |  |
|  |  |

Theater macht Sprache sichtbar. Es […] ist polyphon1, es flüstert, es schreit, es kann alle Saiten eines Textes anschlagen, es übersetzt Sprache in Körper, Gesten, in das Unaus­gesprochene, in das Verschwiegene, in Bewegung, in Pausen, in einen Blick, aus dem der Augenblick entsteht. Es übersetzt das Kopftheater des Lesens in ein Theater für Köpfe, es leiht dem Text den Herzschlag des Schauspielers. Doch vor der Sprache des Regisseurs muss die Sprache des Autors stehen, der Respekt vor dem Geschriebenen, vielleicht sogar ein Hauch von Demut.

[…] Texte müssen einen auf Proben immer wieder überraschen. Wenn sie gut sind, sind sie immer klüger als der, der sie inszeniert, und selbst als der, der sie geschrieben hat. […]

Hinzukommt, dass, was die Arbeit mit Klassikern betrifft, wir nicht mehr selbst­ver­ständ­lich davon ausgehen können, dass das Publikum, und vor allem das junge Publi­kum, die Stücke kennt, die wir dort auf der Bühne verhandeln. […] Das Wissen des Publi­kums, seine Kenntnis der Stücke und ihres Bedeutungshorizontes, ermöglicht uns eine Freiheit der Interpretation und des Zugriffs, die fortschreitend mit der Bildungs­krise und der medialen Verdummung verloren geht. Denn ohne ein Basiswissen über das, was dort auf der Bühne verhandelt wird, spielt jede Anspielung auf den klassi­schen Bildungskanon oder den historischen Rahmen des Stückes ins Leere.

Unsere neuen Referenzmedien sind das Kino und das Fernsehen. Das muss man nicht bewerten, aber aus diesem Faktum erwächst uns die Pflicht, ein Erbe zu bewahren, das zu verschwinden droht. Das hat nichts mit musealem oder konservativem Theater zu tun, das ist kein Plädoyer gegen einen modernen Zugriff. Die Modernität eines Klas­sikers erschließt sich aber erst, wenn man ihn freilegt. Dies geht nur, wenn man ihn und seine Konflikte ernst nimmt. Versteht man Klassiker nur als Material, als Titel, die leichter die Häuser füllen, da es ja kein unbekanntes Stück ist und die Schulklassen sicher in die Theater hineingetrieben werden – macht man es sich so einfach, verrät man beides, das Stück und das Publikum.

[…] Oft aber werden Klassiker nur mit einer zeitgenössischen Hülle versehen, einem Design, das wichtiger ist als das Sein des Stückes, und alles wird wegnivelliert, was uns nachhaltig irritieren könnte, weil es in unserem Leben nicht mehr verankert ist: Sei es die Religion, sei es die Moral, sei es das Tabu, die Utopie oder andere furchtbar un­zeit­gemäße Themen. Wir passen uns der Ästhetik der Medien an, suchen einen Wieder­erkennungseffekt, der Erfolg verspricht, statt Irritation, Verunsicherung. Und wir bedienen uns dabei oft der Mittel, die im Fernsehen besser aufgehoben sind, weil sie dort auch professioneller beherrscht werden.

Andrea Breth: Wohin treibt das Theater? Rede anlässlich der Herbsttagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 2004. in: Theater heute 12 (2004), S. 16 ff.

Anmerkung

1 polyphon: (Musik) aus mehreren eigenständigen Stimmen bestehend

Hinweis

**Andrea Breth** (\*1952) ist eine deutsche Theaterregisseurin.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 4 | Ortrud Gutjahr: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilung im Regietheater (2008) |
|  |  |
|  |  |

Mit dem Regietheater kommt dem Regisseur eine neue Rolle als Autor zu, insofern er seine Auseinandersetzung mit dem Text und den ihn tangierenden Künsten und Dis­kursen in seiner Inszenierung kommuniziert. Durch die Aufführung wird gleichsam ein theatraler Text geschaffen, der sich in ein intertextuelles1 Verhältnis zum literari­schen Werk wie auch zur eigens erstellten Spielfassung2 setzt. Auf der Suche nach neuen Erkenntnis- wie Darstellungsmöglichkeiten hat sich die Regie von der Rekon­struktion und Deutung eines teilweise sakrosankt3 gesetzten Textes aufgemacht zur Neukonzeption eines Erfahrungsraumes auf der Bühne, in dem der theatrale Hyper­text4 in eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Diskursen, Künsten und Medien geführt wird. Regietheater ist so gesehen ein Theater der Auseinandersetzung, dem es in der Inszenierung historischer wie zeitgenössischer Stücke um die Befragung der Gegenwart geht.

Abwegig ist daher die Annahme, ältere Inszenierungskonzepte, die sich dezidiert in den Dienst der Dramen stellen, würden eine werkgetreue Aufführung ermöglichen, wäh­­rend das Regietheater die Texte notwendig verfehlt. Vielmehr wird mit der Ent­ge­gen­­setzung von Werktreue und Regietheater eine Differenz „dramatisiert“, die es so gar nicht geben *kann*. Denn ein literarischer Text ist anhand gattungsspezifischer Ana­ly­­sekategorien in seiner Struktur zwar beschreibbar, aber sein Sinn lässt sich nicht an ihm selbst festmachen, weil sich dieser durch die Auslegung und Sinngebung des je­wei­­ligen Lesers überhaupt erst ergibt. […]

Die immer wieder gestellte Forderung, ein Werk müsse in ungekürztem Wortlaut zur Aufführung gelangen, gibt der Befürchtung Ausdruck, dass mit dem Regietheater die theatral adäquaten Erinnerungsformen für ein kulturelles Erbe zerstört werden. Mit dem Ruf nach Werktreue wird aber auch die Notwendigkeit laut, die eigene Rezepti­onshaltung zu überdenken, und zwar nicht nur die gegenüber literarischen Werken, sondern auch die gegenüber Inszenierungen. Dann könnte auch in den Blick kommen, dass sich Werktreue in der engagierten und sachlich fundierten Auseinandersetzung mit einem Text erweist, bei der dessen Rezeptionsgeschichte und Inszenierungspraxis ebenso Berücksichtigung finden wie die Reflexion auf eigene Erkenntnisinteressen und Deutungsansätze. […]

Die prinzipielle Vieldeutigkeit des Textes konkretisiert sich für die Zuschauer unmit­telbar sinnlich wahrnehmbar durch die szenische Vergegenwärtigung auf der Bühne, aber durch die Polyvalenz5 der eingesetzten theatralen Zeichen6 eröffnen sich zugleich auch andere Bezüge und Deutungsebenen.

Ortrud Gutjahr: Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: Verlag Königs­hausen und Neumann 2008, S. 21 ff.

Anmerkungen

1 intertextuell: Intertextualität bezeichnet ein Verhältnis zwischen Texten. Wenn Texte auf weitere Texte oder Medien verweisen, auf sie anspielen oder sie zitieren, stehen sie in einer intertextuellen Beziehung zueinander.

2 Spielfassung: Einrichtung eines Dramentextes für eine Inszenierung

3 sakrosankt: unantastbar

4 theatraler Hypertext: Ein solcher entsteht, wenn – was heute häufiger geschieht – in eine Insze­nie­rung verschiedenste Theaterstile und Schauspielmethoden integriert werden.

5 Polyvalenz: Mehrdeutigkeit, Aufgeladensein mit vielfältigen Bedeutungen

6 theatrale Zeichen: Als solche gelten Mimik, Gestik und Proxemik (das Verhalten im Raum), Kostü­me, Requisiten, Bühnenbild, Licht und Musik.

Hinweis

**Ortrud Gutjahr** (\*1954) ist eine deutsche Professorin für Germanistik.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 5 | Hartmut Krug: Georg Büchners „Woyzeck“ in der Inszenierung von Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne (2003)1 |
|  |  |
|  |  |

Büchners lumpenproletarischer Stadtsoldat Woyzeck ist an der Schaubühne im ost­deut­schen Elend und Niemandsland gelandet. Bühnenbildner Jan Pappelbaum hat für den Fremdling eine riesige, das Publikum seitlich umschließende Panorama­land­schaft gebaut. Am Rande einer Betonsenke, in deren Grund ein riesiges Abflussrohr in einer Pfütze endet, steht ein Imbisswagen mit Stapelstühlen und Mobilklo. Kein Durch­gangs­ort, sondern ein steinern trübseliger Treffpunkt für Leute ohne Hoffnung. Die Auto­bahn, deren mächtige Pfeiler die zerstörte, leere Landschaft verstellen, scheint direkt drüber wegzuführen, während sich im Hintergrund die gemalten Platten­bauten staffeln. Zwar wird nicht recht klar, wer eigentlich dieser Woyzeck ist und was er hier tut. Doch wenn Bruno Cathomas auf die Bühne radelt, weiß man sofort: Dieser Woy­zeck ist ein Loser. Von seiner zu engen Kleidung, einer erdfarbenen Jacke und einer zerknautschten braunen Hose, zusammengedrückt zu dicklicher Unförmigkeit, fischt er mit eingezogenem Hals und tumb staunenden Augen in der Pfütze. Dann dröhnt Musik, eine Gang von jungen Männern in schwarzem Leder tritt auf, und während ein angeleinter Schäferhund aufgeregt bellt, wird Woyzeck zusammen­ge­schlagen. Ohne ein Wort, ohne Begründung, ganz selbstverständlich. Wahrscheinlich ist er einfach ein Außenseiter …

Eine wortlose halbe Stunde ist bis zu dieser Szene vergangen. In dieser Zeit hat Re­gis­seur Thomas Ostermeier rund um den von Woyzecks Kumpel Andres betrie­be­nen Im­biss­wagen viel Atmosphäre inszeniert: mit Vogelgezwitscher und Hub­schrau­ber­lärm, mit westlichem Imbissbesitzer und osteuropäischem Mädchen. […] Die brachiale Ge­walt, mit der Ostermeier Büchners Fragment ins heutige Ost­deutsch­land verfrachtet, kümmert sich in keiner Szene um die innere Begründung von Ver­hal­ten und Haltungen der Figuren. Und sie zieht die bei Büchner fragmentierten, ständig den Ort wech­seln­den Szenen zu einem durchgehenden Geschehen in der Betonkuhle zu­sam­men. […]

Alles in dieser Inszenierung ist derb. Büchners Jahrmarktsszene wird zum Grillabend mit Filmvorführung. Statt des klugen Pferdes gibt es eine tote Katze. Deren aus­ge­weidete Innereien legt der Doktor auf den Grill, während Marie einen Bauchtanz vor­führt. Christina Geiße ist eine kräftig-resolute Marie, die in dieser von Männerritualen und Hackordnungen bestimmten Welt ihr kleines bisschen Befriedigung zu finden sucht. Weshalb sie auch gerührt selbst das Märchen vom einsamen Kind spricht. Eine Groß­mutter gibt es nicht. Woyzeck tötet schließlich Marie in einer wahren sexuellen Gewalt­orgie. Während der Beat dröhnt, sticht er mit heftigen Beischlafbewegungen in wechselnden Stellungen unentwegt in den Körper der Frau.

Hartmut Krug (21. 05. 2003): Georg Büchners „Woyzeck“ in der Inszenierung von Thomas Oster­meier an der Berliner Schaubühne, URL: https://www.deutschlandfunk.de/georg-buechners-woyzeck-in-der-inszenierung-von-thomas.691.de.html?dram:article\_id=45935

Anmerkung

1 Theaterkritik zu einer dem Regietheater zuzuordnenden Inszenierung

Hinweis

**Hartmut Krug** (\*1946) ist ein deutscher Theaterkritiker und Publizist, tätig für Fachzeitschriften und Rundfunksender.

**Thomas Ostermeier** (\*1968) ist künstlerischer Leiter und Regisseur an der Schaubühne Berlin.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Material 6 | Eva-Maria Reuther: Ein Woyzeck, der rührt und bewegt (2019)1 |
|  |  |
|  |  |

In der Bürgersparte des Theaters Trier hatte Georg Büchners Drama *Woyzeck* mit aus­gesprochen engagiertem Spiel Premiere. […] Der *Woyzeck* ist – das sei gleich vorab gesagt – ein Wahnsinnsdrama, das nichts von seiner Faszination und Komplexi­tät verloren hat. Es verdient allergrößten Respekt, dass sich Theater­päda­go­gin und Regis­seurin Nina Dudek und ihr generationenübergreifendes Laien-Ensemble an die­sen höchst anspruchsvollen Stoff gewagt haben […]. Tatsächlich präsentiert sich der Trie­rer *Woyzeck* gleich bei der Premiere im Studio des Theaters als ein Projekt, dem sich die Schauspieler hochengagiert widmen. So vergeht der eineinhalb Stunden dau­ernde Theater-Abend auch als eine zügige bunte Aufführung, die ausgesprochen bewe­gende wie sehr poetische Momente hat. Schlüssig sind auch die Symbole des Bühnen­bildes (Bühne: Nina Dudek). Ein paar Baumstämme und ein Wasserbecken als Teich stehen für die ambivalente Natur, die wie in jedem Menschen auch in Woyzeck gleich­er­ma­ßen tröstlich wie bedrohlich mächtig ist. Hoch auf ihrem Podest sitzen die hohen Herren, Woyzecks Peiniger, Arzt und Hauptmann. Dagegen schaut das einfache Volk aus der Röhre, hier aus aufgetürmten Tonnen. All das ist eindrücklich. Allerdings fehlt es der Inszenierung an szenischer und dramaturgischer Phantasie. Dudek lässt in einer Art neo-realistischen Szenenfolge solide am Text entlang spielen […]. „Was ist der Mensch?“, ist die zentrale, ungeheuer aktuelle Frage dieses Stücks, ein biologisch gesteu­erter Organismus oder ein sozial bestimmtes Wesen? Für Büchner ist er vor­dringlich ein gesellschaftliches Produkt, im Fall der „einfachen“ Leute und in Woy­zecks Fall im Besonderen das Opfer einer dünkelhaften Ständegesellschaft und ihrer be­schränkten Konventionen. Dudek zeigt dazu keine klare Haltung und verzichtet auch auf den Nachweis der Aktualität ihres Stücks durch entsprechende Verweise. Das ist ein ausgesprochenes Defizit dieser Aufführung. Stattdessen belässt sie es bei der reinen Para­bel und setzt auf poetische Bilder, das burlesk Volksnahe einschließlich seiner Lie­der sowie den Psychoterror der Wahnvorstellungen.

Eva-Maria Reuther/Trierischer Volksfreund (10. 11. 2019): Ein Woyzeck, der rührt und bewegt,   
URL: https://www.volksfreund.de/region/kultur/buergersparte-des-theaters-trier-bringt-georg-buechners-woyzeck-auf-die-buehne\_aid-47085313 (abgerufen am 28. 02. 2021)

Anmerkung

1 Theaterkritik zu einer werkgetreuen Inszenierung

Hinweis

**Eva-Maria Reuther** ist eine deutsche Kulturjournalistin, die unter anderem für die Tageszeitung *Trierischer Volksfreund* tätig ist.

Die Rechtschreibung der Materialien entspricht den jeweiligen Textvorlagen.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Tipp_60_groß | Bearbeitungshinweise |  |
| Diese Aufgabe hebt sich durch ihre Komplexität von anderen Aufgabenformaten ab. Denn Ihr eigener Aufsatz ist nicht durch verschiedene Teilaufgaben vorstruk­tu­riert, sondern Sie müssen ihn **selbstständig gliedern**. Zwar können Sie sich in Ihrem **Kommentar** grob an der Struktur einer klassischen Erörterung orientieren – wenngleich der Aufbau eines Kommentars viel weniger schematisch ist. Da­durch, dass Sie das Thema in verschiedene Richtungen abwägen, mehrere Argu­mente ausfüh­ren sollen und im Vorfeld entscheiden müssen, welche Argu­menta­tions­gänge Sie gut ausführen können, ist es wichtig, dass Sie sich für die Vorar­beit genügend Zeit nehmen – aber ohne die Uhr aus dem Blick zu verlieren.  Markieren Sie sich zunächst in der **Aufgabenstellung**, was Sie diskutieren müs­sen: Sie sollen der **Frage** nachgehen, ob Klassiker der Dramenliteratur im Thea­ter werkgetreu, also möglichst nah am Text, inszeniert werden sollen (oder nicht).  Für die Vorarbeit legen Sie am besten eine **Tabelle** an, in der Sie Argumente, Erläuterungen und Beispiele einander gegenüberstellen und zueinander in Bezug setzen. In einer Spalte notieren Sie **Aspekte, die für werkgetreue Insze­nierun­gen sprechen**, in der anderen machen Sie sich Notizen zur **Gegenthese**. Bei dieser Debatte bietet es sich auch an, verschiedene Adressaten einer Insze­nie­rung zu berücksichtigen, um zu einem differenzierten Urteil zu gelangen: Ent­wickeln Sie z. B. für ein junges Publikum eine Position, die sich von der Sicht­weise von „theatergeübten“ Zuschauerinnen und Zuschauern unterscheidet.  Beim **Sammeln von Argumenten** und Ideen helfen Ihnen **drei Bereiche:** 1. Ach­ten Sie darauf, dass Sie die **Materialien** „**ausschlachten**“, sich aber nur auf für die Fra­gestellung relevante Aspekte beziehen; notieren Sie sich immer die Mate­rialnum­mer dazu. 2. Greifen Sie auf konkrete Beispiele und Argumente aus Ihrer **eigenen** **Erfahrung** und aus Ihrem **Wissen aus dem Unterricht** zurück: Sicher­lich waren Sie mit Ihrer Klasse oder vielleicht auch mit Ihren Eltern im The­a­ter und haben ein Stück gesehen, das Sie kennen. Wie wirkte die Vorstellung auf Sie, wenn Sie den Originaltext wiedererkannt haben? Und welche Reaktion wur­de bei Ihnen durch verfremdende Effekte ausgelöst? 3. Sie haben Georg **Büch­ners Dramenfragment** *Woyzeck* nicht nur gelesen, sondern sich auch die Ver­filmung – also ebenfalls eine Form der Inszenie­rung – von Werner Herzog an­ge­schaut. Auch hier haben Sie Erfah­run­gen gesammelt, die Sie in Ihren Kom­men­tar einflie­ßen lassen können. Merken Sie sich, dass der Kommentar lebendiger wird, wenn Sie Ihre Argumente mit vielen **Beispielen** greifbarer machen.  Erstellen Sie eine **Gliederung**, an der Sie sich beim Schreiben orientieren. Wichtig ist dabei, dass Sie einen **eigenen Gedankengang** entwickeln und sich an geeigneter Stelle immer wieder auf Informationen aus dem Material beziehen.  Ihr Kommentar erreicht einen weiteren **Leserkreis:** nämlich ein Publikum, das den Kulturteil einer Tageszeitung liest. Und auch das ist wichtig: Beschränken Sie sich auf etwa 1 000 Wörter; grob einschätzen können Sie die Menge, wenn Sie in einem von Ihnen verfassten Text in 10 Zeilen die Wörter zählen und hochrech­nen. | | | |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Lösungsvorschlag |
|  |  |

Überschrift

**Anything goes? Das Für und Wider werkgetreuer Theater­insze­nierungen**

Interesse we­cken­der Ein­stieg

„*Woyzeck* ist ein Theaterstück“, verkündete unser Deutschlehrer, „wir sparen uns das erneute Lesen vor der Klausur und gehen statt­dessen ins Theater“. Wir waren begeistert – vor allem von der Aus­sicht, uns als Klausurvorbereitung nur berieseln lassen zu dürfen.

(Bezug zu M 5)

Leider ging die Idee unseres Lehrers nach hinten los: Wir waren em­pört! Kein Satz, der auf der Bühne gesprochen wurde, stand so im *Woy­zeck*, die Handlung war ins Heute versetzt, spielte irgendwo in Ost­deutschland unter einer Autobahnbrücke zwischen Mobilklo und Imbissbude und wirkte so, als sei sie expli­zit für junge Leute um­ge­schrie­ben, die nicht in der Lage sind, den „echten“ Dramentext zu verstehen.

Diskussionsfrage

So entspann sich eine hitzige Diskussion in unserem Kurs, ob Klas­siker im Theater nicht doch werkgetreu inszeniert werden sollten – wenn­gleich man Gefahr läuft, dabei die veraltete Sprache und die Stof­fe aus einer ver­gan­genen Zeit nicht zu verstehen.

Abgrenzung der beiden Positionen

(Bezug zu M 3, 4)

In diesem Streit sollte man zu Beginn die **beiden Kontrahenten** vor­stellen – zugespitzt auf ihre extre­men Posi­tionen. Auf der einen Sei­te sehen wir die **Werktreue:**Der Dra­mentext ist ihr heilig. Man müs­se ihm, wie die Regisseurin Andrea Breth for­dert, mit „Respekt“, wenn nicht sogar „Demut“ begegnen. Auf der anderen Sei­te das **Regie­theater:** Hier ist der Dramentext nur noch das Ma­te­rial, das es zu adap­tieren, zu kürzen, anzureichern, um­zu­stellen gilt. Der Regisseur wer­de, so die Germanistik-Pro­fes­so­rin Ortrud Gut­jahr, selbst zu einem Autor, wenn er seine eigene Spiel­­fassung er­stellt. Anbetung hier – Willkür dort?

Argumente fürs Regietheater

Was bringt es den Zuschauenden, wenn das Stück vollkommen ver­än­dert daherkommt? Angepasst an unsere Gegenwartssprache, an un­se­re Gegenwartsthemen? Wenn offene Fragen beantwortet und Leer­stel­len gefüllt werden?

– zeitgemäße Aktualisierung

Eine Inszenierung des Regietheaters will **nicht museal** wirken und etwa *Faust* so präsentieren, wie er zu Goethes Lebzeiten über die Büh­ne gegangen wäre. Sie zeigt weniger den Text in seinem ur­sprünglichen Kontext als das Pro­dukt einer Auseinandersetzung mit dem Original und macht da­mit die **Kunst der Regie** sichtbar, das Werk in die jeweilige Gegenwart einzu­betten, indem sie **Bezüge zu aktuellen Problemlagen** herstellt, etwa zur Vereinsamung des Ein­zel­nen in der Corona­krise, oder indem sie es nä­her an unsere Sprache heranholt. Es geht also nicht darum, das Stück werk­getreu kennen­zu­­lernen, sondern zu sehen, was daraus entste­hen kann. Eine solche Inszenierung kann dabei helfen, ein Stück in seiner **Grund­aus­sage** zu verstehen.

– Möglichkeit der Variation

(Bezug zu M 6)

Wenn werkgetreue Inszenierungen nur den Hand­lungs­gang be­bil­dern, also mehr oder weniger gleich ausfallen, dann schaue ich mir *Woyzeck* nur ein­mal an. Denn eigentlich ist nichts un­interessanter und lang­weiliger, als wenn es der „Insze­nierung an szenischer und dra­ma­turgischer Phantasie“ fehlt, wie es die Kultur­journalistin Eva-Maria Reuther kritisiert. Die Regie drückt sich nämlich so davor, eine klare Position zu beziehen, und sie macht sich nicht einmal die Mühe, die „Aktualität ihres Stücks durch ent­spre­chende Verweise“ plausibel zu machen. Im Regietheater ist dagegen dank der Krea­ti­vi­tät der Regieführenden für **Variation und Abwechslung** gesorgt. Jede *Woyzeck*-Inszenierung ist dann anders, z. B. durch die Gestal­tung des Schlusses: Befreit sich Woyzeck durch seinen Mord an Ma­rie oder scheitert er dadurch vollends? Bringt er sich am Ende um, in­dem er immer weiter in den See hineinläuft, oder wird ein Gericht ihn zur Rechenschaft ziehen? Der **Fragmentcharakter** von Büch­ners Text fordert Theaterschaffende geradezu zur Deutung und zur Adap­tion heraus – aber der gemein­same Nenner bleibt gleich: die **Grund­problematik** des Stückes, die im Falle von *Woyzeck* den Men­schen als Spielball gesellschaftlicher Kräfte zeigt. So kann das Publikum verstehen, dass die Handlung auch heute noch aktuell ist, dass Büch­ners zentrale Frage „Was ist der Mensch?“ nach wie vor akut ist.

Argumente gegen Regietheater

– Missachtung der Sprache

(Bezug zu M 3)

Denken wir aber an unsere Reaktion auf die Regietheaterinsze­nie­rung, so geraten wir in eine Zwickmühle: Wir sehnten uns nach **Werk­­treue**. Warum? Wir empfanden die Inszenierung als **Verrat**. Wir waren neugierig, woll­ten sehen, wie die Schauspieler den Text sprechen, den wir uns müh­sam angeeignet, über den wir so viel dis­ku­tiert hatten. Wir wollten sehen, inwiefern die Insze­nierung die **Sprache sicht­­bar machte**, wie die Regisseurin An­drea Breth es tref­fend nennt. Ist Woyzeck hier verzweifelt oder zynisch, ist Marie dort selbst­be­wusst oder beschämt? Wie hatte der Regisseur diese oder jene Text­stel­le verstanden? Wie ließ er seine Schauspieler die Dia­lo­ge sprechen?

– willkürlicher Um­gang mit Stück

(Bezug zu M 3, 1)

Doch das Drama war „in Stücke zerlegt und nach **Gutdünken** wie­der zu­­­sammengesetzt“, „mit einer zeit­genössischen Hülle versehen, einem Design, das wichtiger [zu sein schien] als das Sein des Stü­ckes“. Wir fühlten uns und das Stück **nicht ernst genommen**, es – wie der frühere Bundes­präsident Horst Köhler es ausdrückt – „auf klei­­nes Maß reduzier[t]“.

Argumente für Werktreue

– Ergänzung zur Lektüre

Man kann also die **sprachliche oder formale Unzeitgemäßheit** eines Klas­sikers auch als **Gewinn** erleben. Denn eine werkgetreue Auf­füh­rung, die dem O-Ton folgt, ist eine Heraus­forderung: Sie traut ihrem Publikum etwas zu – die Ins­ze­nierung, die Schauspieler, das Büh­nenbild müssen dem Text Le­ben ein­hauchen und sich als An­­gebot verstehen, das Werk erschließbar zu machen. So ge­se­hen ist eine werk­getreue Produktion kein Ge­gen­spie­ler, sondern eine nicht weg­zu­denkende Ergänzung zur Lektüre.

– Vermittlung des kulturellen Erbes

(Bezug zu M 1, 3)

Köhler macht auf einen weiteren Vorzug von textnahen Insze­nie­run­gen aufmerksam: Durch sie könne „**Kultur** an die kommenden Ge­ne­­ra­tionen [also an uns] produktiv **weitervermittelt** werden“. Ver­fährt man zu frei und willkürlich mit dem Werk, verfälscht mög­li­cher­­weise sogar dessen Aussage, geht mit der Zeit auch das Wissen des Thea­ter­publikums darüber verloren, was ein Goethe, ein Büch­ner, ein Brecht überhaupt darstellen wollte. Wenn in den Text von *Faust* Passa­gen aus einem Roman von Kafka montiert werden, Me­phis­to durch fünf Schauspieler verkörpert wird und in der Mitte der Auf­füh­rung ein Film über Obdachlose eingeblendet wird, steht zu be­fürch­­ten, dass ein Publikum, das Goethes Drama nicht kennt, hilf- und verständnislos zurückbleibt. Auch Andrea Breth meint: „[O]h­ne ein Basiswissen über das, was dort auf der Bühne ver­han­delt wird, spielt jede Anspielung auf den klassischen Bildungskanon oder den his­torischen Rahmen des Stückes ins Leere.“

Fazit

– Eigenheiten der beiden Theater­formen

Auf der einen Seite: Textnahe Aufführungen fordern die Zu­schau­er­schaft mit der gestrigen Sprache, dem historischen Setting. Auf der anderen Seite: Regietheater fordert sie mit Verfremdungen und Ver­än­derungen. In beiden Fällen sind die **Theater in der Pflicht**. Sie sollten in Publikums­gespräche, Einführungen in die Thematik des Stückes oder Programmhefte investieren, die sich an diejenigen Zu­schauer richten, die einen Klassiker vielleicht nicht kennen (und das sind nicht nur Schülerinnen und Schüler), als die Augen vor der Bil­dungskrise zu verschlie­ßen.

– Relativierung der Themenfrage

(Bezug zu M 2)

Vielleicht ist der Streit über die Werktreue auch eine **Scheindebatte**. Denn was ist das Besondere an einem Theatertext? ***Jede* Ins­ze­nie­rung**, ob sie nun am Text entlang ent­wickelt ist oder ob sie die­sen um-, neu-, überschreibt, ist immer auch **eine Interpretation**. Der Thea­ter­­wis­sen­schaftler Andreas Englhart fä­chert gleich mehre­re Ebe­­­nen der Inter­pretation auf, die jede Um­set­zung auf der Bühne be­­­gleiten: „die Lektüre des gedruckten Textes, dann die Um­setzung auf der Bühne und nicht zuletzt die Interpre­tation des Bühnen­ge­sche­hens durch den Zuschauer“. Die Regie interpretiert das Stück immer wieder neu, macht es so für die Bühne spielbar und für das Pu­blikum zugänglich. Ortrud Gutjahr nennt das Produkt einer Bearbeitung die „Neukonstruk­tion eines Erfahrungsraumes auf der Bühne“. Jede Theaterproduktion eines Klassikers – egal, ob nah am Original oder ob als freie Umdeutung – muss also be­wei­sen, dass ihr das gelingt. So heißt die Frage nicht: Regietheater oder Werktreue? Sondern vielmehr: gute, plausibel gestaltete Inszenierung oder nicht?

Rückbezug zum Anfang

Unser Lehrer wollte das misslungene Theatererlebnis wieder gut­ma­chen und zeigte uns die werkgetreue *Woyzeck*-Verfilmung von Wer­ner Herzog. Wir waren erleichtert, als Woyzeck dem Haupt­mann im O-Ton erklärt, was passiert, „wenn einem die Natur kommt!“ – und nutzen das Zitat auch jetzt noch, wenn wir im Deutsch­­unterricht mal müssen.