

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ИММАНУИЛА КАНТА

Л. М. Бондарева

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА  
(НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК)

Учебно-методическое пособие

Издательство  
Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта  
2024

УДК 430  
ББК 81(Нем.)-7.Я73  
Б811

*Рецензенты*

*Г. А. Баева*, д-р филол. наук, проф.,  
Санкт-Петербургский государственный университет;  
*А. В. Ленец*, д-р филол. наук, проф.,  
Южный федеральный университет

**Бондарева, Л. М.**

Б811 Аналитическое чтение: теория и практика (немецкий язык) : учебно-методическое пособие / Л. М. Бондарева. — Калининград : Издательство БФУ им. И. Канта, 2024. — 93 с.  
ISBN 978-5-9971-0825-0

Пособие предназначено для обучающихся по специальности «Лингвистика» в рамках дисциплины «Практический курс немецкого языка». Содержит основные сведения по теории, методологии и практике аналитико-интерпретационной деятельности в сфере художественных текстов. Каждый раздел сопровождается вопросами для самоконтроля и заданиями для самостоятельной работы. В отдельном разделе представлены предназначенные для лингвостилистического анализа текстовые фрагменты и краткие прозаические тексты известных немецких писателей XIX—XX вв.

Может быть использовано как в процессе индивидуальной работы с обучающимися, так и на групповых практических занятиях.

УДК 430  
ББК 81(Нем.)-7.Я73

ISBN 978-5-9971-0825-0

© Бондарева Л. М., 2024  
© БФУ им. И. Канта, 2024

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебно-методическое пособие адресовано всем, кто начинает обучаться на практических занятиях немецкого языка искусству и технике интерпретации немецкоязычных художественных текстов. В нем в доступной форме освещается история вопроса, излагаются основные принципы работы с художественным текстом, приводятся конкретные рекомендации по технике проведения последовательного и системного лингвостилистического анализа текста и дается комплекс фрагментов художественных произведений известных немецких писателей XIX и XX вв. для практической отработки умений и навыков, которые были приобретены в ходе изучения изложенного в пособии теоретического материала.

Основная *цель* работы с пособием заключается в *формировании у обучающихся практических навыков аналитико-интерпретационной деятельности*, имеющей своим объектом художественные тексты на немецком языке. Весь учебно-методический материал структурирован таким образом, чтобы в соответствии с указанной целью обеспечить решение следующих *задач*:

- уточнить содержание понятий «интерпретация» и «анализ» текста;
- рассмотреть особенности процесса чтения как исходной ступени интерпретации текста;
- произвести обзор существующей литературы в отечественной и немецкой филологии по теории и практике интерпретации художественных произведений;
- осуществить краткий экскурс в историю вопроса;
- познакомить обучающихся с методологией интерпретации текста и соответствующей научной терминологией;
- продемонстрировать методику лингвостилистической интерпретации текста и прокомментировать ход и этапы интерпретационного процесса;

— подготовить обучающихся к самостоятельному анализу художественных текстов на немецком языке и побудить их к творческому мышлению, поиску своих путей в интерпретационной деятельности.

Пособие состоит из пяти разделов, каждый из которых завершается блоком вопросов для самоконтроля, позволяющих сконцентрировать внимание обучающихся на наиболее важных моментах изложенного материала. Разделы, содержащие практические рекомендации по чтению и анализу текста, сопровождаются заданиями для самостоятельной работы. Выполнение таких тренировочных заданий способствует освоению и закреплению первичных умений и навыков в области интерпретации художественных текстов разных жанров и литературных направлений.

## 1. К ПОНЯТИЮ «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА»

В филологии слово «интерпретация» издавна являлось достаточно употребительным термином, применимым к каждой операции или виду деятельности, которые сопряжены с каким-либо объяснением, толкованием, трактовкой или комментированием того или иного языкового феномена. Латинское слово *interpretēs*, лежащее в основе этого термина, первоначально имело значение «языковой посредник». В этом смысле интерпретаторы существуют и сегодня в качестве устных и письменных переводчиков, выполняющих посредническую деятельность по установлению взаимопонимания между разноязычными сторонами во всех областях межкультурной коммуникации.

Однако, по сути, интерпретацией занимаются представители всех профессий, связанных с любой формой языковой деятельности, поскольку все в жизни подвергается осмыслению с последующим словесным оформлением. Так, юрист, толкующий закон, выступает в роли посредника между законодателем и законоисполнителем, в частности гражданином, который нуждается в получении информации юридического характера. А кем иным, как не интерпретатором, будет спортивный комментатор, оживленно и эмоционально освещающий все подробности происходящего на его глазах спортивного события и обращающийся к многомиллионной аудитории радиослушателей и телезрителей?

В области искусства интерпретаторами в широком смысле слова можно назвать актеров, играющих на сцене классические роли в своем особом видении, или, например, музыкантов, выносящих на суд публики собственный вариант исполнения известного музыкального произведения.

Как очевидно, в первых случаях понятие интерпретации обозначает сам *процесс*, а в последних примерах оно соотносится в глобальном значении с реализацией этого процесса, его готовым *результатом*, или продуктом.

Что касается филологии, то здесь, по мнению немецкого литературоведа В. Крауса, основными формами презентации, то есть представления результатов интерпретации какого-либо научного объекта, могут служить тексты трактатов, сочинений, эссе, рецензий [3, S. 10]. А вот для обозначения процесса такой деятельности, наряду с понятием «интерпретация», филологи нередко пользуются термином «анализ текста», что представляется в подобном смысле вполне оправданным.

Именно данная аналитическая / интерпретационная деятельность и будет являться предметом специального рассмотрения в настоящем пособии.

Впрочем, существует точка зрения, согласно которой упомянутые термины не так однозначны и даже находятся между собой в отношении иерархической взаимозависимости. Так, немецкий исследователь Ю. Шутте говорит о существовании трех основных видов или трех ступеней работы с текстом, что подразумевает интерпретацию текста в *широком* смысле слова [5, S. 29—30]. В рамках такого подхода следует различать описание текста (Textbeschreibung), анализ текста (Textanalyse) и интерпретацию текста (Textinterpretation) в *узком* смысле слова. Под *описанием текста* ученый понимает передачу прочитанного «своими словами» и общего впечатления от текста, характеристику позиции повествователя, возникновение первой гипотезы об авторской интенции, то есть авторском намерении. *Анализ текста*, в свою очередь, направлен на объяснение структуры текста, его свойств и значения, на выявление контекста и установление взаимосвязей между лингвистическими и литературоведческими категориями. А вот под *интерпретацией текста* понимается использование знаний, полученных при анализе текста, а также его историческая и эстетическая оценка.

В итоге анализ текста трактуется как непосредственная предпосылка последующей текстовой интерпретации. Однако, на наш взгляд, такой подход Ю. Шутте к проблеме излишне усложняет ситуацию, поэтому в целях большей доступности изложения и во избежание чрезмерной перегруженности терминами номинации «анализ текста» и «интерпретация текста» в данном пособии будут употребляться как семантические синонимы.

В заключение условимся, что под интерпретацией текста мы будем понимать любое толкование, трактовку, объяснение художественных (иноязычных) текстов с учетом их *содержательного* и *формального* аспектов. При этом особо следует подчеркнуть, что данное базовое понятие приобретает более конкретное наполнение в последующих разделах, где рассматриваются различные методы интерпретации и варианты возможных подходов к творческой работе с художественными текстами, поскольку именно от выбранного *метода* зависят характер, ход и результаты интерпретационной деятельности в целом.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Что понимается под интерпретацией в широком смысле слова?
2. Является интерпретация процессом или результатом?
3. Каково соотношение терминов «интерпретация текста» и «анализ текста»?
4. Назовите фактор, который оказывает определяющее влияние на ход интерпретации текста и характер полученных результатов.

## 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА И ПРОЦЕСС ЧТЕНИЯ

Вполне понятно, что любая работа с художественным текстом начинается с процесса его чтения. Если интерпретацию текста рассматривать в качестве особого вида когнитивной, или познавательной, деятельности мыслящего субъекта, то чтение есть зачаточная форма (Keimform) этой деятельности [5, S. 10], то есть необходимый этап ознакомления с языковым объектом, без которого невозможна какая-либо дальнейшая аналитическая работа с ним.

Необходимо отметить, что сам процесс чтения лишь относительно недавно стал предметом специальных научных исследований в области лингводидактики и нейропсихологии, в результате чего выяснилось, что для возможности адекватного чтения мы должны обладать целым набором определенных способностей и техник, именуемых «видами читательской компетентности» и «читательскими стратегиями».

В 90-е гг. XX в. в Германии вышел целый ряд трудов, посвященных истории, психологии и искусству чтения<sup>1</sup>. Любопытной представляется книга Д. Пеннака (Daniel Pennac) «Wie

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Gross S. *Lese-Zeichen. Kognition. Medium und Materialität im Lese-prozeß.* Darmstadt, 1994 ; *Lesen im Medienzeitalter. Biographische und historische Aspekte literarischer Sozialisation* / hrsg. von C. Rosebrock. Weinheim ; München, 1995 ; *Schmalohr E. Erlebnis des Lesens. Grundlagen einer erzählenden Lese-psychologie.* Stuttgart, 1997 ; *Manguel A. Eine Geschichte des Lesens.* Berlin, 1998 ; *Handbuch Lesen* / hrsg. von B. Franzmann, K. Hasemann, D. Löffler u. a. München, 1999 ; *Bamberger R. Erfolgreiche Leseerziehung in Theorie und Praxis.* Baltmannsweiler, 2000 ; *Bloom H. Die Kunst der Lektüre. Wie und warum wir lesen sollten.* München, 2000 ; *Willenberg H. Lesen und Lernen. Eine Einführung in die Neuropsychologie des Textverstehens.* Heidelberg ; Berlin, 2000 и др.



ein Roman. Von der Lust zu lesen» (1994), в которой приводится целый ряд тезисов в определенном смысле провокационного характера относительно «неприкосновенных» прав читателя:

1. Das Recht, nicht zu lesen.
2. Das Recht, Seiten zu überspringen.
3. Das Recht, ein Buch nicht zu Ende zu lesen.
4. Das Recht, noch einmal zu lesen.
5. Das Recht, irgendwas zu lesen.
6. Das Recht auf Bovarysmus, d. h. den Roman als Leben zu sehen.
7. Das Recht, überall zu lesen.
8. Das Recht, herumzuschmökern.
9. Das Recht, laut zu lesen.
10. Das Recht zu schweigen.

Как очевидно, данные «права» свидетельствуют о возможностях достаточно свободного обращения читателя с художественным текстом, то есть о своеобразном читательском «произволе». Тем не менее в действительности все обстоит гораздо сложнее.

Помимо субъективных, индивидуально-личностных качеств читающего существуют вполне объективные обстоятельства, влияющие на характер и степень эффективности процесса чтения. К таким факторам относятся:

— ситуация, атмосфера чтения, то есть реальная обстановка, в которой этот процесс осуществляется;

— цель чтения (например, расслабиться, отвлечься, развлечься, узнать что-то новое, отыскать нужную информацию и т. д.);

— положение, занимаемое читающим в пространстве (например, лежа, в расслабленном состоянии; сидя в уютном кресле; сидя выпрямившись за письменным столом и др.);

— стиль чтения (медленно / быстро; подряд / по диагонали; многократно / однократно; поверхностно / внимательно);

— степень мотивации, заинтересованности читающего.

В этой связи хочется упомянуть фрагмент из романа «Wenn ein Reisender in einer Winternacht» (1983), где писатель И. Каль-

вино (I. Calvino) дает своему читателю в полушутливой форме точные указания, что надо сделать, прежде чем начинать знакомиться с его произведением:

Entspanne dich. Sammle dich...

Such dir die bequemste Stellung: sitzend, langgestreckt, zusammengekauert oder liegend. Auf dem Rücken, auf der Seite, auf dem Bauch...

Streck die Beine aus, leg ruhig die Füße auf ein Kissen, auf zwei Kissen, auf die Sofalehne...

Stelle dir das Licht so ein, daß deine Augen nicht müde werden.

Mach's gleich, denn, wenn du erst einmal in die Lektüre vertieft bist, kannst du dich nicht mehr regen... <...>

Безусловно, в данном случае речь идет о чтении увлекательного художественного произведения, и совершенно ясно, что в процессе чтения происходит активизация определенных свойств и качеств читателя, которые во многом задаются автором текста.

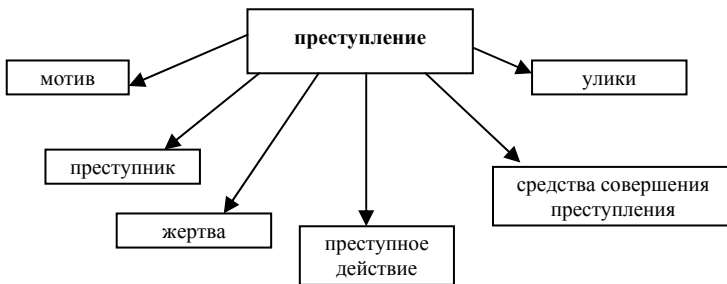
Как бы там ни было, когда мы читаем, мы прежде всего *извлекаем из текста информацию*, но не путем механического добавления одного отдельного факта к другому: мы оцениваем эти факты, соотносим их друг с другом и располагаем в определенном порядке так, что возникают конкретные информационные единства, включаемые нами далее в информационные блоки еще более высокого порядка. Мы забываем одни факты и запоминаем другие, чтобы в нужный момент извлечь их из нашей долгосрочной памяти и сопоставить с вновь приобретенными знаниями.

Таким образом, *процесс чтения всегда носит селективный, то есть избирательный, и целенаправленный характер*, поскольку мы воспринимаем не все, а только то, что нам кажется важным, что нас интересует, что мы хотим знать и что находит отклик в нашей душе. Эта способность отбирать важное и пренебрегать менее актуальным помогает нам быстро и легко «пройти сквозь текст» [1, S. 9], пробиться к его смысловому ядру.

Важным признаком процесса чтения представляется и *антиципация*, под которой понимается предвосхищение событий. На основе определенной текстовой информации и соответствующих текстовых сигналов мы вырабатываем гипотезы о последующих событиях. Подобные ожидания форсируют процесс чтения и дают возможность читателю «фильтровать» воспринятое и совершать своего рода «прыжки вперед». Однако возможность такого предсказания всегда основывается на фоновых знаниях, языковой и предметно-ситуативной компетентности читателя, которые помогают ему не только отбирать, компоновать и предугадывать художественные события, но и делать некоторые выводы-обобщения по поводу прочитанного.

В данном аспекте уместно упомянуть и о существовании глобальных «жанровых схем», своего рода когнитивных стереотипов, специфических для каждого литературного жанра или типа текста. Так, если первым предложением текста является высказывание *Es lebte einmal ein Mann*, то в сознании читателя происходит активизация схемы, ориентированной на жанр сказки, то есть однозначное замыкание на этот жанр.

Или, например, в любой криминальной истории исходным моментом выступает, как известно, преступление. В результате складывается определенный набор «ролей»:



Анализ характера взаимоотношений всех упомянутых компонентов ведет к раскрытию самого действия и его мотивов. Подобная глобальная схема определяет принципы построения криминальной истории в целом.

Таким образом, можно утверждать, что в повествовательных текстах существуют определенные «правила игры», из-

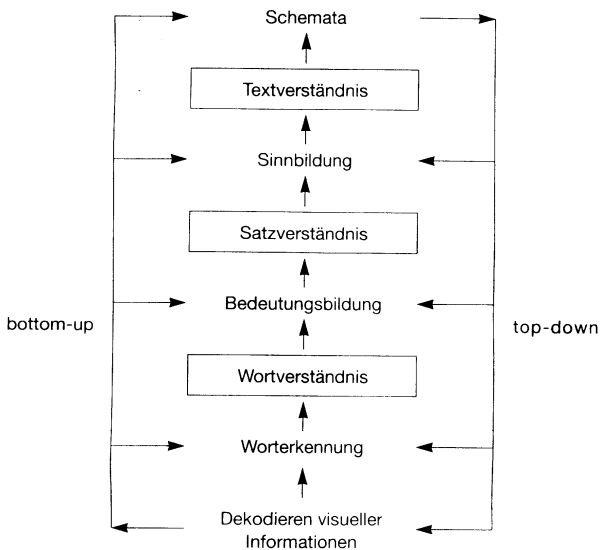
вестные обоим участникам — полюсам литературной коммуникации: автору (отправителю информации) и читателю (получателю этой информации). Поэтому любое повествование в значительной степени конвенциализировано (конвенция = договоренность).

В целом для всех художественных текстов характерно построение по схеме «проблема → решение проблемы», в которой можно выделить три блока:

- 1) исходная ситуация;
- 2) конфликт;
- 3) разрешение конфликта.

Иногда к третьему блоку присоединяется четвертый — своего рода мораль, выводы, резюме (как, например, в басне).

Вполне понятно, что в тексте должны присутствовать четкие сигналы, позволяющие разграничивать упомянутые блоки-единства и идентифицировать соответствующие жанровые схемы. Распознавание этих сигналов осуществляется по определенной модели, которую графически можно изобразить следующим образом (см.: [1; S. 43]):



Как следует из данной схемы, в процессе чтения мы всегда проделываем путь от декодирования простых графем через распознавание и понимание лексем к пониманию смысла предложения и всего текста в целом. Однако не надо думать, что, читая, мы движемся по отдельным ступеням лишь снизу вверх и в строгой временной последовательности. Чтение есть, скорее, процесс кругообразный. На всех этапах одновременно осуществляется движение *top-down* (сверху вниз) и *bottom-up* (снизу вверх), в ходе которого читатель воспринимает информацию, строит соответствующие гипотезы и постоянно вновь перепроверяет их на последующих ступенях.

Важно отметить, что в художественном произведении сигналы, о которых шла речь выше, передаются читателю на всех текстовых уровнях, что и способствует формированию основных информационных блоков. Такими сигналами являются прежде всего *смена времени / места действия* и *смена носителей действия* (фокус повествования смещается с одного персонажа на другой). Существуют и совершенно конкретные лексические единицы, четко маркирующие подобные границы в немецкоязычном тексте (например, начало действия, события → *eines Tages...*, *als...*, *da...*, *so...*; временная последовательность → *dann...*, *als nun...*, *gleich darauf...* и т. д.).

Наконец, ряд языковых клише очень четко обусловлен, как было указано выше, *жанровой спецификой текста*. Так, если сигналом начала / зачина сказки, как правило, служит формула *Es war (lebte) einmal...*, то сигналом ее окончания нередко является стереотипное выражение *Sie lebten glücklich und lange*.

Итак, не вызывает сомнения тот факт, что чтение является сложным процессом, объединяющим в себе различные виды ментальной деятельности читающего субъекта (такие, как селекция, абстрагирование, умозаключение, антиципация и интеграция) и служащим начальным этапом интерпретации художественного текста.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Назовите факторы, влияющие на степень эффективности чтения.
2. Какой характер носит процесс чтения?
3. Что понимается под жанровыми схемами?
4. На каких уровнях могут проявляться ориентированные на читателя текстовые сигналы? Что выступает в роли таких сигналов?
5. Чем обусловлено появление специфических языковых клише в художественном тексте?

### ***Задания для самостоятельной работы***

1. Прочитайте начало рассказа В. Йенса «Bericht über Hattington». Найдите в данном тексте языковые сигналы, передающие локально-темпоральные, то есть пространственно-временные, характеристики изображенной в нем художественной действительности.

Der Winter kam in diesem Jahr sehr früh; schon Mitte November hatten wir 15 Grad Kälte, und in der ersten Dezemberwoche schneite es sechs Tage lang hintereinander; am fünften, einem Mittwoch, brach Hattington aus. Er hatte offenbar damit gerechnet, daß der Schnee seine Spuren verschluckte — und diese Rechnung ging auf. Die Hunde verloren die Witterung, und die Gendarmen kehrten noch im Laufe der Nacht nach Colville zurück.

Am Morgen darauf wurde unser Polizeiposten verstärkt, und Sergeant Smith bekam zwei neue Kollegen: man vermutete nämlich, daß Hattington versuchen würde, auf dem schnellsten Wege zu uns nach Knox zu gelangen; denn hier hatte man ihn, einen seit langem gesuchten Verbrecher, im Mai auf offener Straße verhaftet — wahrscheinlich auf eine Anzeige hin, die von der Kellnerin Hope

und dem Tankstellenwart Madison kam, bei denen Hattington in Kreide stand. Die Annahme lag also nahe, daß der Zuchthäusler, um Rache zu nehmen, zuerst nach Knox kommen würde.

Von nun an wohnte die Angst in unserer Stadt. Martha Hope verreiste für einige Wochen, Madison hatte den Revolver entschert neben dem Bett. Aber auch wir anderen waren in Sorge: nach 10 Uhr abends verließ niemand sein Haus, die Kinder wurden von den Eltern zur Schule gebracht...

2. Определите жанровую принадлежность трех текстов (текстовых фрагментов), приводимых ниже. Попытайтесь обосновать правомерность своих выводов и назовите языковые признаки соответствующих жанровых схем.

a) Zwei Hunde treffen sich. Bellt der eine: „Wau“.

Der andere: „Kikeriki“.

„Was ist denn mit dir los?“ fragt der erste.

„Ja“, sagt der andere, „heutzutage muß man Fremdsprachen können“.

б) *Rübezahl*. Im böhmischen Riesengebirge zeigte sich, wie schon im Jahre 1597 berichtet wird, nicht selten ein Mönch, den man den Rubzal nannte. Oft ließ er sich in den Bädern sehen, schloß sich Leuten an, die eine Reise durch die Wälder des Gebirges vorhatten, und wenn sie sich fürchteten, den Weg zu verfehlen, redete er ihnen gut zu, sie sollten keine Angst haben, er werde sie schon auf dem richtigen Wege durch die Wälder führen. Wenn er sie dann aber irreführt hatte und sie nicht wußten, wohin sie sich wenden sollten, schwang er sich auf einen Baum und schlug eine gewaltige Lache auf, daß es weithin durch den Wald widerhallte. Dieser Mönch oder Rubezal war der Teufel selber, der unter der angenommenen Gestalt eines Mönches seine Possen trieb.

в) Ein Bergmann war einst sehr krank, seine Familie kam dadurch in große Not, und die Frau wußte nicht, wie sie ihren kran-

ken Mann und ihre sieben Kinder satt füttern sollte. Eines Tages ging sie in den Wald, um Tannenzapfen zu sammeln, die sie dann in der Stadt verkaufen wollte.

Sie fand allerdings nicht viel und war schon ganz verzweifelt, als auf einmal ein graues Männchen mit einem langen Bart vor ihr stand und fragte, warum sie denn weine. Weil das Männchen gutmütig aussah, vertraute die Frau ihm ihren Kummer an. Das Männchen hörte sich alles an und riet ihr dann, nach dem Hübichenstein zu gehen, wo es Tannenzapfen in großen Mengen gäbe. Damit verschwand es im Gebüsch.

Als die Frau zum Hübichenstein kam, regnete es dort förmlich Zapfen von allen Tannen. Der Bergmannsfrau wurde ganz unheimlich zumute, und sobald sie so viele Tannenzapfen in ihrem Korb hatte, wie er fassen konnte, lief sie schnell nach Hause. Als sie aber die Zapfen herausschüttete, klang es hell wie Glockenklang, denn sie waren zu purem Silber geworden! Überglücklich erzählte sie alles ihrem Mann, und der meinte, daß das graue Männchen niemand anderes als der Zwergenkönig Hübich ganz persönlich gewesen sein könne.



### 3. ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ ПО ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И НЕМЕЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Как очевидно из предыдущего раздела, лишь на *основе адекватного чтения* может осуществляться какая-либо осознанная интерпретационная деятельность, направленная на текстовое целое. При этом необходимо знать, что *научная интерпретация текста* (далее — ИТ) реализуется в форме связанного законченного сообщения, в котором результаты указанной деятельности обобщаются и излагаются посредством использования специальных терминов. Такая ИТ является предметом изучения на практических занятиях *по аналитическому чтению*. Уже само название этого важного аспекта подготовки будущих специалистов в области немецкой филологии свидетельствует о том, что в центре внимания находятся именно *процессы чтения и анализа художественного иноязычного текста* в их единстве.

Теоретической и практической разработкой данного предмета в течение многих лет успешно занимаются отечественные *стилисты*. Классическими трудами в указанной области являются в нашей стране исследования ленинградских ученых Э. Г. Ризель («Zur Sprach — und Stilanalyse literarischer Werke», 1956; «Linguostilistische Textinterpretation ohne “Atomisierung”», 1968; «Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation», 1974) и Т. И. Сильман («Проблемы синтаксической стилистики», 1967; «Stilanalyse», 1969 и др.). Известностью пользуются также учебные пособия московского стилиста М. П. Брандес «Стилистический анализ» и «Предпереводческий анализ текста».

Многие теоретические аспекты проблемы в целом разработаны в ряде монографий, ориентированных на студентов-германистов и студентов-романистов, в частности в книгах

З. И. Хованской «Принципы анализа художественной речи литературного произведения» (1975), В. А. Кухаренко «Интерпретация текста» (1978), И. Я. Чернухиной «Элементы организации художественного прозаического текста» (1984), К. А. Долинина «Интерпретация текста» (1985), Н. С. Болотновой «Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня» (1992), в статьях и монографиях И. В. Арнольд, интерпретирующей англоязычные художественные тексты, и др.

Особо следует упомянуть работы профессора кафедры английской филологии КГУ (ныне БФУ им. Иммануила Канта) Н. Ф. Пелевиной. В монографии «Стилистический анализ художественного текста» (1980) она рассматривает языковую специфику поэтических и прозаических текстов на основе интерпретации стилистических функций языковых единиц лексического и грамматического уровней, в частности тропов, используя в качестве материала классическую и современную литературу Англии и Америки. В учебном пособии «Смысловая структура текста и беспереводное чтение» (1985) освещает основные особенности линейного построения текста, такие как единицы членения, особо значимые отрезки текста (заголовков, инициальный отрезок, концовка, вставки), средства выражения языковой связности текста и т. д.

Для студентов, изучающих немецкий язык, в прикладном плане по-прежнему актуальными остаются учебники ведущих ученых-стилистов РГПУ им. А. И. Герцена: «Analytisches Lesen» И. П. Шишкиной и О. А. Смолян (1980) и «Интерпретация художественного текста» А. И. Домашнева, И. П. Шишкиной и Е. А. Гончаровой (1983). В первом учебном пособии представлены образцы лингвостилистического анализа художественных текстов известных немецких писателей XVIII—XX вв., во втором содержится подробное изложение основных сведений из сферы макростилистики (например, теории композиционно-речевых форм, повествовательной перспективы, способов передачи речи персонажей и др.), сопровождающееся художественными текстами для самостоятельного анализа.

В 2000 г. в Санкт-Петербурге вышло в свет пособие Н.Л. Гильчёнок «Аналитическое чтение», построенное по жанровому принципу. Каждый раздел включает в себя характеристику определенного литературного жанра, краткую презентацию писателя — автора текста, сам текст соответствующей жанровой направленности, снабженный лингвостилистическим комментарием, комплекс послетекстовых заданий, а также тексты для самостоятельной проработки.

К числу учебных изданий, появившихся в последние десятилетия, относятся пособия «Analytisches Lesen» (сост. И. А. Бредихина, 2006), «Analytisches Lesen. Deutsch» Н.Г. Шиманской (2020), «Немецкий язык. Практикум по аналитическому чтению» О. Н. Орловой и Л. А. Махиной (2021).

Важно отметить, что для немецких филологов, традиционно уделяющих большое внимание интерпретации текста, приоритетным является подход к данной проблеме с позиций *литературоведения*. Среди наиболее значимых назовем работы В. Крауса (W. Krauss) «Grundprobleme der Literaturwissenschaft» (1968), Й. Стрелки (J. Strelka) «Einführung in die literarische Textanalyse» (1989) и Ю. Шутте (J. Schutte) «Einführung in die Literaturinterpretation» (1990).

В качестве пособия по ИТ, выполненного в русле *лингвистики текста*, можно выделить монографию Д. Буссе (D. Busse) «Textinterpretation: sprachtheoretische Grundlagen einer explikativen Semantik» (1992), но в целом лингвистический подход к проблеме считается в кругах немецких филологов обедненным и упрощенным.

Ряд пособий по ИТ подготовлен учеными, работающими в традициях *структурализма*. Ярким примером служит труд М. Тицмана (M. Titzmann) «Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation» (1993). Существуют работы по функционально-исторической и синтетической ИТ, например монографии П. Штрошнайдера (P. Strohschneider), Й. Германда (J. Hermand).

Характерно, что определенной популярностью в Германии до сих пор пользуется *психоаналитический подход* к ИТ в классических традициях З. Фрейда и К.-Г. Юнга. Причем одной из первых прикладных работ подобного рода стал анализ текста драмы Г. Ибсена «Rosmersholm», осуществленный самим «отцом психоанализа» З. Фрейдом, а ученица и сотрудница К.-Г. Юнга Аньела Жаффе проинтерпретировала в названном русле текст известной сказки Э.Т.А. Гофмана «Der goldne Topf».

К числу исследований по ИТ в рамках психоаналитического подхода относятся монографии В. Бойтина (W. Beutin) «Literatur und Psychoanalyse: Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation» (1972), Т. Ляйтхойзера (T. Leithäuser) «Anleitung zur empirischen Hermeneutik: psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren» (1979), Й. Харештедта (J. Hagestedt) «Die Entzifferung des Unbewußten: zur Hermeneutik psychoanalytischer Textinterpretation» (1988).

Наконец, существует целый ряд пособий по ИТ, предназначенных специально *для учащихся старших классов немецких школ* и выпущенных в «синей» серии «Arbeitstexte für den Unterricht» (издательство «Philipp Reclam jun. Verlag»). В них отдельно рассматриваются способы интерпретации текстов романа, повести, короткого рассказа, драмы, стихотворения (например, «Wie interpretiert man einen Roman?», «Wie interpretiert man eine Kurzgeschichte?» и т. д.).

В заключение данного раздела приведем пример интересного методического руководства «Wie interpretiere ich ein Gedicht?» (4-е издание вышло в 1998 г.), разработанного профессором из Фленсбурга Х. Й. Франком (H. J. Frank), где излагается его собственный алгоритм интерпретации лирических текстов. Выглядит он следующим образом:

1. THEMATIK.

1.1. Worum geht es in diesem Gedicht?

1.2. Wird eine Begebenheit erzählt?

1.3. Werden Dinge oder Menschen abgebildet?

- 1.4. Drückt ein Ich seine Gedanken und Empfindungen aus?
- 1.5. Ergibt sich der Ausdruck durch eine bestimmte Situation oder einen äußeren Anlaß?
- 1.6. Ist das Gedicht die Aussprache von Gedanken und Empfindungen aus innerer Veranlassung?
- 1.7. Wird die Aussprache zur Ansprache?
- 1.8. Wer wird in dem Gedicht angesprochen?
- 1.9. In welcher Absicht erfolgt die Ansprache?
- 1.10. Liegt ein Rollengedicht vor?

## 2. ENTSTEHUNG.

- 2.1. Von wem stammt das Gedicht?
- 2.2. In welchem werkgeschichtlichen Zusammenhang steht das Gedicht?
- 2.3. Ist das Gedicht jemandem gewidmet?
- 2.4. Geht das Gedicht auf eine Quelle zurück?
- 2.5. Wann und wo entstand das Gedicht?
- 2.6. Liegt dem Gedicht ein Erlebnis zugrunde?
- 2.7. Gibt es das Gedicht noch in anderen Fassungen?

## 3. METRIK.

- 3.1. Betonung.
- 3.2. Notieren Sie das metrische Schema aller Verse.
- 3.3. Übereinstimmung von Wortakzent und Versakzent.
- 3.4. Beginnen die Verse betont oder unbetont?
- 3.5. Wie viele Hebungen haben die Verse?
- 3.6. Sind es kurze oder lange Verse?
- 3.7. Wie sind die Verse metrisch gefüllt?
- 3.8. Zeigen die Verse eine Teilung?
- 3.9. Wie schließen die Verse?
- 3.10. Sind die Verse gereimt?
- 3.11. Jetzt können Sie die Versart(en) bestimmen.
- 3.12. Wo sind Abweichungen vom Metrum erkennbar?
- 3.13. Wie sind die Reime geordnet?
- 3.14. Ist das Gedicht in Strophen oder Abschnitte gegliedert?

4. WORTWAHL.

- 4.1. Achten Sie auf den genauen Wortsinn.
- 4.2. Entdecken Sie in dem Gedicht Wörter, die nicht zum allgemeinen Wortschatz unserer Hoch- und Schriftsprache gehören?
- 4.3. Enthält das Gedicht Wörter aus Fach- und Sondersprachen?
- 4.4. Kommen regionalsprachliche oder mundartliche Ausdrücke vor?
- 4.5. Finden sich in dem Gedicht Umgangs- oder vulgärsprachliche Wendungen?
- 4.6. Enthält das Gedicht auffällig gehobene Ausdrücke?
- 4.7. Achten Sie auf nicht mehr geläufige Wörter, Wortformen und Wortbedeutungen.
- 4.8. Kommen Ihnen Wendungen von anderen Texten her bekannt vor?
- 4.9. Stellen Sie alle Verben des Gedichts in einer Liste zusammen.
- 4.10. Welche Bedeutungsgruppen und Aktionsarten der Verben dominieren?
- 4.11. Stellen Sie alle Substantive des Gedichts in einer Liste zusammen.
- 4.12. Welche Abstrakta kommen darin vor?
- 4.13. Welche Wesen und Dinge bilden den konkreten Hauptbestand?
- 4.14. Treten Substantive gehäuft oder in Zusammensetzungen auf?
- 4.15. Dienen zahlreiche Substantive zur Bezeichnung von Tätigkeiten und Vorgängen?
- 4.16. Dienen zahlreiche Substantive zur Bezeichnung von Eigenschaften?
- 4.17. Verwendet der Dichter Diminutivformen?
- 4.18. Achten Sie auf den Gebrauch der Artikel.
- 4.19. Stellen Sie alle Adjektive in einer Liste zusammen.
- 4.20. Enthält das Gedicht viele Adjektive?
- 4.21. Welche Qualitätsbereiche dominieren?

- 4.22. Entdecken Sie schmückende Beiwörter?
- 4.23. Dienen die Adjektive einer neutralen Charakterisierung oder wertenden Beurteilung?
- 4.24. Werden Adjektive gesteigert?
- 4.25. Werden zahlreiche Partizipien attributiv verwendet?
- 4.26. Bleiben Adjektive bei Substantiven unflektiert?
- 4.27. Verknüpfen Adjektive ganz verschiedene Vorstellungsbereiche?
- 4.28. Enthält das Gedicht Interjektionen?

#### 5. SATZBAU.

- 5.1. Wo führt die Satzbewegung über das Ende einer Verszeile hinaus in die folgende hinein?
- 5.2. Enthält das Gedicht Ausrufe, Fragen, Wünsche und Aufforderungen?
- 5.3. Überwiegen einfache Sätze oder Satzgefüge?
- 5.4. Wo weicht der Satzbau von der üblichen Folge der Satzteile ab?
- 5.5. Bemerken Sie Brüche in der Konstruktion der Sätze?
- 5.6. Fehlen Satzteile, und sind Sätze unvollständig?
- 5.7. Finden sich Worthäufungen?
- 5.8. Entdecken Sie Wortwiederholungen?
- 5.9. Wird der Satzbau von Bedeutungsgegensätzen bestimmt?

#### 6. KLANG.

- 6.1. Wie klingt das Gedicht?
- 6.2. Sind die Reime voll und rein?
- 6.3. Sind die Reime neu oder abgenutzt?
- 6.4. Entdecken Sie Reime auch im Innern der Verse?
- 6.5. Hört man einen Gleichklang von Vokalen?
- 6.6. Zeigen einzelne Vokale durch ihren Klang besondere Bedeutungen an?
- 6.7. Treffen bei Wortübergängen Vokale aufeinander?
- 6.8. Stimmen benachbarte Wörter im Anlaut überein?
- 6.9. Häufen sich konsonantische Wortübergänge?
- 6.10. Enthält das Gedicht Klangmalereien?

7. BILDLICHKEIT.

7.1. Sprachliche Bilder.

7.2. Suchen Sie zunächst alle sprachlichen Bilder des Gedichts heraus.

7.3. Ist das Gedicht arm oder reich an Bildern?

7.4. Welcher Art sind die Bilder?

7.5. Woher stammen die Bilder?

7.6. In welchem Verhältnis stehen die Bilder zueinander?

7.7. Wie verhalten sich die Bilder zu den Sachen?

7.8. Bilder in modernen Gedichten.

8. PERSPEKTIVE.

8.1. Wer spricht das Gedicht?

8.2. Ist eine Rolle angegeben?

8.3. Werden die Verse von einem Ich gesprochen?

8.4. Wovon spricht das Ich?

8.5. Bleibt der Sprecher des Gedichts verborgen?

8.6. Wird die Gemeinsamkeit eines Wir vernehmlich?

8.7. Sind die Verse an jemanden gerichtet?

8.8. Wird ein Du angesprochen?

8.9. Wendet sich das Gedicht an eine Gruppe oder an die Allgemeinheit?

8.10. Enthält das Gedicht direkte Reden?

8.11. Was wird vom Hörer oder Leser des Gedichts erwartet?

9. ZEIT.

9.1. Ist das Gedicht tages- oder jahreszeitlich situiert?

9.2. Ist das Gedicht historisch datiert?

9.3. Fehlt jeglicher Zeitbezug?

9.4. Stellt das Gedicht einen Vorgang dar?

9.5. Sind Zeitstufen erkennbar?

10. RAUM.

10.1. Ist das Gedicht geographisch lokalisiert?

10.2. Ist das Gedicht auf andere Weise lokalisiert?



- 10.3. Zeigt das Gedicht überhaupt Räumlichkeit?
- 10.4. Wird von einem Standort aus etwas betrachtet?
- 10.5. Wechselt die Richtung der Betrachtung?
- 10.6. Wird eine Bewegung beschrieben?

#### 11. AUFBAU.

- 11.1. Gliederung und Zusammenhang der Teile.
- 11.2. Läßt schon das Druckbild eine Einteilung erkennen?
- 11.3. Stellen Sie die innere Gliederung des Gedichts fest.
- 11.4. Aus wieviel Teilen besteht das Gedicht?
- 11.5. Wie hängen die Teile zusammen?
- 11.6. Wird der Aufbau durch die Gesetze einer Gattungsform bestimmt?
- 11.7. Handelt es sich um ein modernes Gedicht?

#### 12. ZUSAMMENHANG.

- 12.1. Von den Einzelheiten zu den Zusammenhängen.
- 12.2. Wo zeigen sich Zusammenhänge zwischen der Thematik und den anderen untersuchten Aspekten?
- 12.3. Wo zeigen sich Entsprechungen bei den Darstellungsmitteln?
- 12.4. Sondern Sie die wichtigsten Feststellungen von den nur beiläufigen.
- 12.5. Überlegen Sie sich eine zweckmäßige Gliederung.
- 12.6. Bemühen Sie sich um eine verständliche Darstellung.

Как очевидно, данный индивидуальный подход к проблеме убедительно демонстрирует тот факт, что анализ даже небольшого стихотворения может являться достаточно сложным процессом, требующим от интерпретатора глубоких знаний, немалых умственных усилий и временных затрат.

На фоне такого разнообразия методов и направлений ИТ вполне закономерно возникает вопрос: возможно ли в принципе существование какой-либо универсальной интерпретационной схемы, релевантной для любого типа художественного текста и дающей достаточно весомые научные результаты?

На наш взгляд, эта задача вполне успешно была решена в отечественной филологии, однако, прежде чем рассмотреть данный метод, целесообразно сделать краткий экскурс в *историю вопроса*, чтобы понять истинную суть проблемы и причины сложностей, встречающихся на пути любого интерпретатора текстового целого.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Что подразумевается под научной ИТ?
2. С каких позиций ведется ИТ в отечественной филологии?
3. Каковы основные направления и подходы к ИТ в немецкой филологии?

### ***Задания для самостоятельной работы***

1. Прочитайте стихотворение известного немецкого писателя Германа Гессе (1877—1962) и проанализируйте это текст по схеме Х.Й. Франка в рамках раздела 1 «Thematik» (пункты 1.1—1.10).

#### **Hermann Hesse Der Brief**

Es geht ein Wind von Westen,  
Die Linden stöhnen sehr,  
Der Mond lugt aus den Ästen  
In meine Stube her.

Ich habe meiner Lieben,  
Die mich verlassen hat,  
Einen langen Brief geschrieben,  
Der Mond scheint auf das Blatt.

Bei seinem stillen Scheinen,  
Das über die Zeilen geht,  
Vergißt mein Herz vor Weinen  
Schlaf, Mond und Nachtgebet.

2. Проинтерпретируйте стихотворение Г. Гейне (1797—1856) из цикла «Lygisches Intermezzo» по той же схеме с позиции выбора автором лексики (раздел 4 «Wortwahl»). Обратите внимание на употребление поэтом возвышенной лексики (пункт 4.6), устаревшей лексики (пункт 4.7) и дайте характеристику разнообразных частей речи (существительных, глаголов, причастий), функционирующих в тексте (пункты 4.9—4.27).

Докажите, что выбор лексики обусловлен тематикой данного лирического произведения.

### **Heinrich Heine**

Die Lotosblume ängstigt  
Sich vor der Sonne Pracht,  
Und mit gesenktem Haupte  
Erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle,  
Er weckt sie mit seinem Licht,  
Und ihm entschleiert sie freundlich  
Ihr frommes Blumengesicht.

Sie blüht und glüht und leuchtet,  
Und starret stumm in die Höh';  
Sie duftet und weinet und zittert  
Vor Liebe und Liebesweh.

3. Согласно пунктам 5.1—5.9 раздела 5 «Satzbau» рассмотрите особенности структуры предложений в стихотворении немецкого писателя Готфрида Келлера (1819—1890).

### **Gottfried Keller Aus dem Leben**

Siehst du den Stern im fernsten Blau,  
Der zitternd fast erbleicht?  
Sein Licht braucht eine Ewigkeit,  
Bis es dein Aug erreicht!

Vielleicht vor tausend Jahren schon  
Zu Asche stob der Stern,  
Und doch sehn seinen lieblichen Schein  
Wir dort noch still und fern.

Dem Wesen solchen Scheines gleicht,  
Der ist und doch nicht ist,  
O Lieb, dein anmutvolles Sein,  
Wenn du gestorben bist!

4. Проанализируйте известное стихотворение И. В. Гёте (1749—1832) с учетом представленной в нем повествовательной перспективы (пункты схемы 8.1—8.11 раздела 8 «Perspektive»). Обратите внимание на стилистический потенциал личных местоимений, отметьте роль поэтического генитива как средства создания образности.

**Johann Wolfgang Goethe**  
**Nähe des Geliebten**

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer  
Vom Meere strahlt;  
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer  
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege  
Der Staub sich hebt;  
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege  
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen  
Die Welle steigt.  
Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen,  
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,  
Du bist mir nah!  
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne,  
O wärest du da!

5. Найдите в стихотворении представителя австрийского экспрессионизма Георга Тракля (1887—1914) языковые единицы, содержащие информацию темпорального характера, и определите их роль в структурировании темпорального континуума текста. Ответьте на вопросы в пунктах 9.1—9.5 раздела 9 схемы анализа поэтического текста.

**Georg Trakl**  
**Die Sonne**

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.  
Schön ist der Wald, das dunkle Tier,  
Der Mensch; Jäger oder Hirt.

Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.  
Unter dem runden Himmel  
Fährt der Fischer leise im blauen Kahn.

Langsam reift die Traube, das Korn.  
Wenn sich stille der Tag neigt,  
Ist ein Gutes und Böses bereitet.

Wenn es Nacht wird,  
Hebt der Wanderer leise die schweren Lider;  
Sonne aus finsterner Schlucht bricht.

6. Проанализируйте локальные параметры, эксплицированные в тексте стихотворения немецкого романтика Йозефа фон Эйхендорфа (1788—1857), с учетом пунктов 10.1—10.6 раздела 10.

**Joseph von Eichendorff**  
**Sehnsucht**

Es schienen so golden die Sterne,  
Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.

Das Herz mir im Leib entbrennte,  
Da hab ich mir heimlich gedacht:  
Ach, wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschlүften,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klүften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die überm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondenschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lauten Klang erwacht  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht.

6. Охарактеризуйте своеобразие структуры текста стихотворения представителя немецкого натурализма Арно Хольца (1863—1929) в соответствии с пунктами 11.1—11.7 раздела 11. Установите соответствие архитектоники стихотворения его внутренней композиции и обоснуйте выбор автором стилистических средств.

**Arno Holz**  
**Mählich durchbrechende Sonne**

Schönes,  
grünes, weiches  
Gras.

Drin  
liege ich.

Inmitten goldgelber  
Butterblumen.

Über mir ... warm ... der Himmel:

Ein  
weites, schütteres,  
lichtwühlig, lichtblendig, lichtwogig  
zitterndes  
Weiß,  
das mir die  
Augen  
langsam ... ganz ... langsam  
schließt.

Wehende ... Luft ... kaum merklich  
ein Duft, ein  
zartes ... Summen.

Nun  
bin ich fern  
von jeder Welt,  
ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,  
und  
deutlich ... spüre ich ... wie die  
Sonne  
mir durchs Blut  
rinnt.

Minutenlang.

Versunken  
alles ... Nur noch  
ich.  
Selig!

#### 4. ГЕРМЕНЕВТИКА КАК ИСКУССТВО ТОЛКОВАНИЯ ТЕКСТА (ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА)

При любом споре о методах и возможных подходах к интерпретации художественного текста большинство филологов вплоть до 70-х гг. XX в. однозначно признавали систематической основой понимания текстового целого *герменевтику* — «учение об искусстве толкования» (греч. *hermeneia* ‘толкование, разъяснение’). Причем более ранним соответствием понятию «герменевтика», актуальным вплоть до XVII в., являлось латинское выражение *ars interpretandi*.

Герменевтика, нашедшая широкое применение в теологии (толкование Священного писания), получила дальнейшее распространение в качестве учения об искусстве интерпретации в юриспруденции (толкование юридических актов), в исторической науке (оценка источников) и в особенности в литературоведении (интерпретация художественных текстов).

«Отцом» современной герменевтики справедливо считается немецкий философ, теолог Ф. Шлейермахер, заложивший около 1800 г. основы науки о тексте. Он пытался выработать общие каноны ИТ, в своей работе «*Hermeneutik*» очень образно, метафорически охарактеризовав два основных метода толкования текстов.

Под *дивинаторным методом* (*weibliche Stärke* в терминологии Шлейермахера, или «женская сила») философ понимал некое продуктивное предположение, или гипотезу, для которой не могут быть сформулированы правила, но без которой не может начаться сам процесс интерпретации текста. *Компаративному методу* (*männliche Stärke*, или «мужская сила») он приписывал критическую функцию, то есть способность оценки и проверки, поскольку истинность любого предположения



устанавливается лишь при помощи сравнения. В результате, согласно Шлейермахеру, при ИТ «женское начало» (интуиция, божественный дар предвидения) выдвигает идеи, а рациональное «мужское начало» (сравнительное суждение) в процессе проверки первоначальной гипотезы принимает ее или же отвергает.

Несмотря на всю метафоричность языка ученого очевидно, что здесь речь идет о вполне реальном взаимодействии двух основных сил, характерном не только для интерпретации, но и для человеческого познания в целом.

Как справедливо отмечает современный немецкий исследователь Г. Гемюнден, главная заслуга Шлейермахера заключается в том, что он обнаружил в художественных текстах их изначальное свойство «скрываться» от читателя за неким «покровом» (Schleier). Поднять этот покров виделось «отцу герменевтики» главной задачей развиваемой им науки [2, S. 81].

Герменевтическая концепция теолога Шлейермахера получила активное развитие в трудах известного философа XX в. Г.-Г. Гадамера. В своей «новой герменевтике» этот ученый особо подчеркивает, что процесс понимания, лежащий в основе ИТ, является не репродуктивной, а продуктивной деятельностью: каждая попытка распознать смысл, заложенный в текст его автором, всегда становится неким новым «узнаванием» данного текста и зависит от исторической ситуации и личности интерпретатора.

Следовательно, смысл любого текста оказывается неисчерпаемым и представляет собой, по сути, ряд возможных смыслов, ждущих бесконечного количества интерпретаций. Чтобы внести, однако, некоторую ясность в свои рассуждения, Гадамер вводит понятие «слияние горизонтов» (Horizontverschmelzung), имея в виду горизонты автора и читателя. Таким образом, то, что понимает интерпретатор, читая текст, не является результатом исключительно его собственной, читательской перспективы и не определяется полностью изначальной,

то есть авторской, перспективой. Результатом процесса ИТ становится, по Гадамеру, синтез обоих упомянутых горизонтов, или перспектив.

В подобном же контексте не менее известный философ Ю. Хабермас говорит о некоем «собственном», автономном смысле, который имеют литературные тексты и который не совпадает ни со смыслом, подразумеваемым творческим субъектом (автором), ни со смыслом, извлекаемым из текста воспринимающим субъектом (читателем). Это специфическое, в принципе непреодолимое различие между интенцией и пониманием, то есть замыслом и интерпретацией, уже упоминавшийся нами ранее немецкий исследователь Ю. Шутте называет «герменевтической разницей» (*hermeneutische Differenz*), ссылаясь на современную теорию коммуникации, признающую несовпадение кодов отправителя и получателя информации [5, S. 22].

Как очевидно, рассуждения в русле классической герменевтики заводят нас в дебри агностицизма и не дают надежды на возможность обнаружить какой-либо однозначный вариант интерпретации конкретного текста. Поэтому, оставаясь верным герменевтическим традициям в целом, Ю. Шутте указывает на особую важность *принципа верификации* в ходе ИТ, который дает возможность получить относительно конструктивное решение проблемы. Как же работает этот принцип в герменевтической практике?

Если исходным постулатом является невозможность для интерпретатора установить с изрядной долей уверенности в своей правоте истинный смысл, заложенный в текст автором, то в любом случае при ИТ речь идет о некоем *очевидном* смысле, созданном самим читателем и обладающем коннотациями и акцентами, которые обусловлены субъективными качествами этого читателя. Правда, стремясь к объективности интерпретационного процесса, читатель все же пытается в известной мере абстрагироваться от собственных домыслов и

пристрастий. Поэтому цель каждого интерпретатора должна заключаться в том, чтобы доказать, что именно *его*, то есть данное, толкование является более вероятным, чем остальные возможные другие.

В итоге верификация в герменевтике понимается как *процесс установления относительных вероятностей*. В качестве критериев такой верификации Ю. Шутте выделяет следующие:

1. *Критерий легитимности*: интерпретация должна происходить в рамках официальных норм того языка, на котором создан текст.

2. *Критерий соответствия*: толкование должно касаться *каждого языкового компонента* текста. Если оно произвольно игнорирует какие-либо языковые компоненты или неадекватно объясняет их, тогда подобная ИТ не может считаться вероятной.

3. *Критерий жанровой уместности*: при ИТ необходимо четко учитывать жанровую конвенциональность, то есть законы жанра. Так, если текст соответствует параметрам научной статьи, было бы неуместно искать в нем подтекст и т. д.

4. *Критерий когерентности, или объяснимости*: он объединяет в себе три указанных выше критерия. Когерентность зависит от всего контекста и является величиной переменной, то есть может присутствовать и в любом неадекватном варианте ИТ, если *неправильно понят общий смысл* [5, S. 291].

Остается констатировать, что в дебрях герменевтики принцип верификации лишь в некоторой степени помогает нам продвинуться в поисках какого-либо приемлемого подхода к научной интерпретации художественного текста.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Дайте определение термина «герменевтика».
2. В чем суть герменевтического учения Ф. Шлейермахера?

3. Каков вклад Г.-Г. Гадамера в теорию герменевтики?
4. Возможно ли с точки зрения герменевтики установление истинного смысла художественного текста?
5. Что следует понимать под герменевтической разницей?
6. Назовите основные критерии принципа герменевтической верификации.

## 5. МЕТОД ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Как следует из раздела 3, в рамках различных школ и направлений существует достаточно большое количество методов ИТ, определяемых конкретной целеустановкой интерпретатора и его ориентацией либо на содержательные, либо на формальные критерии.

На наш взгляд, наиболее эффективным подходом к решению проблемы является методика, предложенная классиком отечественной стилистики Э. Ризель в ее монографии «*Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation*» (1974).

Как отмечает автор, следует различать два основных типа филологической работы над текстом — аналитический и аналитико-синтетический. При этом под ИТ Э. Ризель понимает любое объяснение письменной или устной речи с учетом содержательного и формального аспектов, соотносящееся, с одной стороны, с охватом темы и идейного содержания, а с другой — с архитектурой, а также с изобразительной формой произведения в ее языково-стилистическом выражении [4, S. 5].

*Аналитическая ИТ* служит, по сути, основой лингвистических и, в особенности, лингвостилистических исследований. Законченные короткие или длинные тексты выступают в данном случае в роли источников материала для изучения определенных языковых или стилистических явлений, для установления лингвостилистических закономерностей. Как только необходимые лексические, грамматические, фонетические, а также языково-стилистические средства собраны и систематизированы, сами тексты отступают на задний план, поскольку непосредственной целью этого первого типа интерпретации являются систематизация проанализированных примеров, их обобщение и выведение на более абстрактный уровень, актуальный для истории развития языка.

В отличие от первого типа ИТ, выделяемого Э. Ризель, второй тип — *аналитико-синтетический* — имеет своей целью охват текстовой структуры во всей ее целостности на основе анализа, который осуществляется в направлении от целого к частному и затем снова от частного к целому. Таким образом, часть должна быть исследована в том ее значении, которое она имеет для текста в целом. Подобный подход называется также *комплексной* ИТ и служит предметом нашего непосредственного интереса.

При научном проведении аналитико-синтетической интерпретации художественного текста, как отмечает далее Э. Ризель, на первый план могут выходить как литературно-эстетические, так и языково-стилистические особенности текстовой структуры. Однако никогда один компонент не должен полностью вытеснять другой, так как они находятся в отношении комплементарности, то есть взаимодополняемости.

Комплексная ИТ с преимущественной ориентацией на охват литературно-эстетических признаков традиционно называется литературоведческой, а второй подвид комплексной ИТ, направленный на охват языково-стилистических признаков, характеризуется как лингвостилистическая ИТ.

В конечном итоге в качестве наиболее приемлемого метода, позволяющего учитывать все интересующие нас аспекты художественного целого, нам представляется *метод лингвостилистической ИТ с привлечением релевантных литературно-эстетических фактов*. Э. Ризель в упомянутой монографии предлагает следующую схему подобного интерпретационного процесса (или текстовую «стратегию» в терминологии немецкого стилиста М. Пфютце) [4, S. 33]:

1. Kurze literarische Würdigung des Textes (Textauszugs):
  - a) Biographisches über den Dichter;
  - b) Stellung des Dichters in der Geschichte der deutschen Literatur;
  - c) Genre des Textes.

2. Kurze Angaben über den Text (Textauszug):

- a) explizit ausgedrückter Inhalt;
- b) implizit mitschwingender Gedankengehalt;
- c) Lokalisierung des Auszugs im Gesamttext.

3. Textkomposition (d. h. innerer und äußerer Aufbau des Textes, zugänglich und erfäßbar in seiner sprachstilistischen Ausformung):

a) innerer Aufbau — thematische Linienführung und Ideen-  
gehalt;

b) äußerer Aufbau — formale (architektonische) Gliederung und Gestalt der Gesamtstruktur (Architektur des Textes);

c) Verbindung zwischen innerem und äußerem Aufbau — künstlerische Darbietungsform, d. h. Gesamtheit der im Text auf bestimmte Weise gruppierten Darstellungsarten (demnach: Art und Weise, wie der Autor Thema, Ideen und äußere Form dem Leser / Hörer nahebringt);

4. Sprachstilistische Verwirklichung der Textkomposition und ihrer Teilstrukturen.

5. Ausdrucksvolles Lesen des Textes.

Комментарий этой схемы следует начать с последнего пункта, который, на первый взгляд, противоречит общепринятой методике работы с текстом: в пункте 5 «Ausdrucksvolles Lesen des Textes» в качестве последнего этапа ИТ предлагается его выразительное чтение вслух, что в обычных процедурах предшествует анализу содержательных и языковых особенностей текста. Подобный подход является вполне логичным, если принять во внимание тот факт, что настоящее выразительное прочтение художественного текста возможно лишь при полном понимании читателем как идейно-тематического содержания произведения в целом, так и при постижении им всех языково-стилистических тонкостей на рациональном и эмоциональном уровнях.

Однако в реальных условиях обучения немецкому языку как иностранному на занятиях по анализу текста чтение вслух и перевод всегда должны предварять любую интерпретацион-

ную деятельность, так как преподавателю следует изначально исключить возможность каких бы то ни было искажений учащимися звукового облика отдельных слов, что может повлечь за собой их неправильный перевод и, соответственно, ложное толкование в масштабах текстового целого. Поэтому основное внимание мы будем уделять первым четырем пунктам схемы Э. Ризель.

Итак, на первом этапе лингвостилистической комплексной ИТ необходимо дать краткую оценку анализируемого фрагмента текста / текстового целого с позиций литературоведения (пункт 1 «Kurze literarische Würdigung des Textes (Textauszugs)»). В пункте 1a «Biographisches über den Dichter» предполагается сообщение некоторых наиболее актуальных фактов из *биографии писателя* (историческая эпоха, основные вехи жизненного пути, повлиявшие на его творчество). Далее следует пункт 1b «Stellung des Dichters in der Geschichte der deutschen Literatur», то есть освещение *места и роли автора в истории немецкой литературы* (его принадлежность к определенному литературному направлению / течению / школе, проблематика творчества, основные произведения).

Особого внимания заслуживает пункт 1c «Genre des Textes», поскольку правильное определение *жанровой принадлежности произведения* во многом способствует выбору верного направления ИТ: известно, что каждый литературный жанр обладает своей языковой спецификой, то есть своим характерным набором языковых средств, служащих для его текстовой реализации (вспомните теорию жанровых схем, изложенную в разделе 2 данного пособия).

Пункт 2 «Kurze Angaben über den Text (Textauszug)» не должен вызывать особых сложностей у обучающихся, поскольку здесь речь идет о вполне знакомых им процедурах: пункт 2a «explizit ausgedrückter Inhalt» подразумевает *краткий пересказ текста*, то есть обобщенную передачу содержания, лежащего на «поверхности» текста, а вот следующий пункт, 2b «implizit mitschwingender Gedankengehalt», предполагает



формулировку того невысказанного автором «напрямую», что мы обычно называем «темой» или «основной идеей» произведения.

Если работа осуществляется не с целым текстом, а с его фрагментом, после пересказа этого фрагмента и определения темы Э. Ризель предлагает перейти к установлению места, то есть к локализации анализируемого отрывка в структуре текстового целого (пункт 2с «Lokalisierung des Auszuges im Gesamttext»). Сразу следует подробно объяснить принципиальную важность данного шага в случае работы с текстовым фрагментом.

Для этого сравним приведенные ниже примеры, взятые из коротких рассказов двух известных немецких писательниц XX в. (оба фрагмента начинаются в оригинале с красной строки):

1. *Sie* kam atemlos unten an. Eine Menschenmenge hatte sich um den Polizeiwagen gesammelt. Die Polizisten waren abgesprungen, und die Menge kam hinter ihnen und *der Frau* her. Sobald man die Leute zu verscheuchen suchte, erklärten sie einstimmig, in diesem Hause zu wohnen. Einige davon kamen bis zum letzten Stock mit.

2. Endlich, dachte *sie*, als *sie* hörte, wie sich der Schlüssel im Türschloß drehte. *Sie* hatte schon geschlafen und war erst von diesem Geräusch aufgewacht; nun wunderte *sie* sich, daß ihr Mann im Vorplatz kein Licht anmachte, das *sie* hätte sehen müssen, da die Tür zum Vorplatz halb offen stand.

В обоих случаях читатель понимает, что имеет дело с необычными, чрезвычайными ситуациями из жизни двух женщин, номинациями для которых в начале абзаца служит местоимение *sie*. Однако первое *sie* (5-й абзац из короткой истории И. Айхингер «Das Fenster-Theater») не обладает никаким стилистическим потенциалом и достаточно скоро (уже в следующем предложении) конкретизируется существительным *die Frau*. Появление в абзаце в начальной позиции личного местоимения вызвано тем, что это просто продолжение рассказа о любопытной одинокой женщине, ставшей свидетель-

ницей странного поведения старика, живущего напротив, и вызвавшей полицию из-за опасений за его жизнь. А последнее предложение предыдущего, 4-го абзаца, то есть непосредственно предшествующее примеру 1, выглядит следующим образом:

Erst als der Wagen schon um die Ecke bog, gelang es *der Frau*, sich von seinem Anblick loszureißen.

Таким образом, становится вполне понятно, что функционирование местоимения *sie* в примере 1 вызвано нежеланием автора пользоваться два раза подряд одной и той же номинацией при описании последовательных действий своей героини.

Совершенно иная ситуация складывается в примере 2, служащем началом короткого рассказа Л. Кашниц «Eisbären», финал которого является полной неожиданностью и, в определенной мере, загадкой для читателя. Не случайно поэтому писательница в качестве первичной номинации главной героини в сильной стилистической позиции, то есть в первом предложении рассказа, употребляет местоимение *sie*, оставляя нас в неведении о том, кто же скрывается под этим неопределенным обозначением и давая возможность строить первые предположения о персонаже как о замужней женщине на основании другой номинации — «ihr Mann», появляющейся в тексте во втором предложении. Характерно, что само существительное «die Frau», референциально соотносящееся с главной героиней, вводится лишь в середине рассказа, внутреннее напряжение в котором нарастает с каждым новым абзацем.

Известно, что подобное функционирование личных местоимений в сильной позиции, то есть в начале текста, является эффективным стилистическим приемом композиционной ретардации, то есть замедления развития сюжета, с целью создания психологического напряжения, которое возникает как результат нереализованности естественного желания читателя сразу получить от повествователя ясную и четкую информацию о действующих лицах.

Добавим, что этим приемом часто пользовался известный немецкий писатель XX в. В. Борхерт, а также многие современные прозаики-модернисты.

Возвращаясь к схеме ИТ Э. Ризель, следует подытожить, что знание места локализации подобных фрагментов в текстовом целом дает читателю право полностью игнорировать употребление личного местоимения *sie* в примере 1, так как оно не выполняет здесь никакой стилистической функции, и, наоборот, говорить о богатом стилистическом потенциале этого местоимения со всеми вытекающими отсюда последствиями, как это наблюдается в процитированном выше примере 2.

Следующим важным шагом, предусматриваемым пунктом 3 «Textkomposition», является переход к *анализу композиции текстового целого*. Добавим, что под композицией Э. Ризель понимает неразрывное диалектическое единство содержательных и формальных элементов построения совокупной текстовой структуры, материально охватываемых в их языковостилистическом воплощении [4, S. 36]. В результате пункт 3a «innerer Aufbau» совершенно естественно предполагает интерпретацию *внутреннего построения текста*, то есть характера развития его тематических линий и идейного содержания. Соответственно, в пункте 3b «äußerer Aufbau» следует проанализировать особенности *внешнего построения текста*, касающиеся его формального (архитектонического) членения и организации всей текстовой структуры (архитектоники текста).

Поясним, что при рассмотрении внешнего построения, например, *поэтического текста* основное внимание уделяется таким архитектурным единицам, как строфы и составляющие их строки (их количество, способ расположения относительно друг друга, протяженность и пр.). Далее необходимо установить вид рифмы (перекрестная, кольцевая, белый стих), характер стихотворного размера (ямб, хорей, анапест и т. д.), способствующего созданию особого ритма для передачи идейно-эмоционального содержания стихотворения.

В случае работы с *прозаическим текстом* речь идет в первую очередь о таких единицах архитектурного членения, как абзацы. Их количество, объем, наличие / отсутствие отбивок между ними могут дать интерпретатору важную информацию не только о композиционно-тематическом своеобразии текста, но и об особенностях индивидуального стиля автора и его принадлежности к определенному литературному течению. Так, например, тексты модернистов отличаются большим количеством коротких абзацев, состоящих из одного или нескольких, часто эллиптических предложений и иногда отделенных друг от друга пробелами, что должно свидетельствовать о фрагментарности, хаотичности и бессмысленности окружающей нас действительности, о разобщенности и одиночестве людей в современном мире, в котором так холодно и неуютно большинству героев подобных произведений. Ср.:

Im Parterre würde niemand wohnen. Man hat noch nie jemanden gesehen im Parterre. Im Parterre ist dieselbe braune Tür, gesprungener Lack, Milchglasscheiben, blaugestreifte Vorhänge. Im Parterre wohnt vielleicht niemand.

Erster Stock: Braune Tür, gesprungener Lack, Milchglasscheibe. Hier wohnt jemand.

Zweiter Stock: Hier wohnt auch jemand.

Und im dritten Stock wohnt jemand.

(*Bichsel P. Stockwerke*)

При попытке установить связь между внутренним и внешним построением текста, предусмотренную в пункте 3с «*Verbindung zwischen innerem und äußerem Aufbau — künstlerische Darbietungsform*», мы неизбежно приходим к анализу способа художественного изображения, которое включает в себя совокупность всех видов *композиционно-речевых форм*, особым образом сгруппированных в тексте. Подробнее об основных видах этих форм — Bericht (повествование), Beschreibung (описание) и Betrachtung (рассуждение) — студенты могут уз-

нать из курса лекционно-практических занятий по стилистике современного немецкого языка или из упомянутых выше учебников и пособий по стилистике и ИТ.

Наконец, самым ответственным этапом, этапом непосредственного лингвостилистического анализа, является процедура, отраженная в пункте 4 «*Sprachstilistische Verwirklichung der Textkomposition und ihrer Teilstrukturen*», где речь идет о *языково-стилистическом воплощении композиции текста и ее подструктур*, то есть обо всем наборе стилистических средств, использованных писателем в данном тексте для выражения своей основной идеи. При этом, на наш взгляд, схема Э. Ризель может быть дополнена в этом пункте следующим важным комментарием: поскольку сам лингвостилистический анализ требует достаточных теоретических знаний в области стилистики и ряда практических навыков, целесообразно осуществлять его в определенной последовательности на конкретных текстовых уровнях. Такая «поуровневая» работа в значительной степени облегчает задачу обучающихся на начальном этапе.

Наиболее доступным для анализа представляется *лексический уровень*, где интерпретации подвергаются средства образности (метафоры, эпитеты, сравнения и т. д.), а также лексика разных языковых уровней (возвышенная / сниженная и др.) и где определяются стилистические функции этих единиц в тексте.

Затем необходимо перейти к *синтаксическому текстовому уровню*, на котором рассматриваются структура предложений (простые / сложные, сложносочиненные / сложноподчиненные, полные / эллиптические и т. д.), характер связи между отдельными предложениями (союзная / бессоюзная), порядок слов в предложениях, виды грамматического параллелизма и пр.

Так, усложнение синтаксических конструкций (например, использование распространенного определения, причастных оборотов, однородных членов предложения), доминирование сложноподчиненной связи всегда свидетельствуют о стремле-

нии автора изобразить художественную действительность во всей ее полноте с учетом логики развития событий, с установлением причин и констатацией вытекающих из них следствий. Ср.:

Vor dem von *Doppelsäulchen* getragenen Rundbogen des Klostereinganges von Mariabronn, dicht am Wege, stand ein Kastanienbaum, ein vereinzelter Sohn des Südens, von einem *Rompilger* vorzeiten mitgebracht, eine Edelkastanie mit starkem Stamm; zärtlich hing ihre runde Krone über den Weg, atmete breitbrüstig im Winde, ließ im Frühling, wenn alles ringsum schon grün war und selbst die Klosternußbäume schon ihr rötliches Junglaub trugen, noch lange auf ihre Blätter warten, trieb dann um die Zeit der kürzesten Nächte aus den Blattbüscheln die matten, weißgrünen Strahlen ihrer fremdartigen Blüten empor, die so mahndend und beklemmend herbkrafftig rochen, und ließ im Oktober, wenn Obst und Wein schon geerntet war, aus der gilbenden Krone im Herbstwind die stacheligen Früchte fallen, die nicht in jedem Jahre reif wurden, um welche die Klosterbuben sich balgten und die der aus dem Welschland stammende Subprior Gregor in seiner Stube im Kaminfeuer briet.

(Hesse H. Narziss und Goldmund)

Напротив, простые нераспространенные предложения, бессоюзная связь, придающие повествованию наивный, безыскусный характер, могут создавать, с одной стороны, впечатление «детского» рассказа, ведущегося от лица Я-ребенка, а с другой — являться средствами-носителями идеи той самой неупорядоченности, абсурдности враждебного человеку мира, столь характерной для литературы модернизма во всех ее проявлениях и видах:

Das Eigenheim steht in einem Garten. Der Garten ist groß. Durch den Garten fließt ein Bach. Im Garten stehen zwei Kinder. Das eine der Kinder kann noch nicht sprechen. Das andere Kind ist größer. Sie sitzen auf einem Schlitten. Das kleinere Kind weint. Das größere sagt, gib den Schlitten her. Das kleinere weint. Es schreit.

Aus dem Haus tritt ein Mann. Er sagt, wer brüllt, kommt rein. Er geht in das Haus zurück. Die Tür fällt hinter ihm zu.

Das kleinere Kind schreit.

(Novak H. M. Schlittenfahren)

Так невыразительно, предельно скупо и сухо начинает и ведет свой рассказ «Schlittenfahren» современная немецкая писательница Х. М. Новак. Ситуация весьма прозаична: маленькие дети, предоставленные самим себе, катаются на санках, а когда они слишком шумят и ссорятся, на пороге дома появляется отец с дежурной фразой, призывающей их к порядку, и тут же снова исчезает за дверью. Этот однообразный процесс продолжается еще некоторое время, и следует леденящий душу финал:

Das größere Kind ruft, Vati, Vativativati, Vaaatiii, jetzt ist Andreas in den Bach gefallen.

Die Haustür öffnet sich einen Spalt breit. Eine Männerstimme ruft, wie oft soll ich das noch sagen, wer brüllt, kommt rein.

Ужас происходящего, непостижимая отчужденность отца от детей, реагирующего не на смысл сказанного, а на степень шума, мешающего ему, подчеркиваются в последнем лаконичном предложении употреблением неопределенного артикля; не голос отца, не голос мужчины, а «какой-то мужской голос» (eine Männerstimme) доносится из-за двери и механически произносит то же самое назидание в ответ на крик о помощи старшего сына, на глазах которого упал в ручей еще не умеющий говорить малыш. Люди глухи и слепы, жестоки и равнодушны, одиноки и несчастны — таков приговор писательницы современному обществу, звучащий между строк бесстрастного, как протокол, лишенного какой бы то ни было внешней выразительности повествования, и тем сильнее производимый им эффект на читателя.

Возвращаясь к методу поуровневой ИТ, отметим далее, что на *фонетическом уровне* текста анализируются явления оноματοпееического характера, то есть средства звукоподражания и звуковой образности (аллитерация, ассонанс и др.), а также отклонения от произносительной нормы литературного языка (редукция гласного звука *e* в конечной позиции, конта-

минация (стяжение) звуковых форм, например, *ich hab's* и т. д.), характерные, как правило, для функционального стиля разговорной речи. В подобном отношении показателен следующий фрагмент из рассказа Л. Ринзер «Die rote Katze», где повествование ведется от лица ребенка:

Also, ich *sitz* da auf den Steinen, da wächst überall schon Gras und Brennesseln und anderes Grünes. Ich *halt* ein Stück Brot in der Hand... Plötzlich fällt mir ein Brocken herunter. Ich *bück* mich, aber im nämlichen Augenblick fährt eine rote Pfote aus den Brennesseln und angelt sich das Brot. Ich *hab* nur dumm schauen können, so schnell ist es gegangen. Und da *seh* ich, daß in den Brennesseln eine Katze hockt, rot wie ein Fuchs und ganz mager. „Verdammtes Biest“, *sag* ich und *werf* einen Stein nach ihr...

(Rinser L. Die rote Katze)

В качестве образца комплексной лингвостилистической ИТ мы приводим анализ текста «эзоповской» басни «Die Überlieferung» современного немецкого писателя Г. Брука, осуществленный Э. Ризель в ее монографии «Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation» (4, S. 115—121):

Hans Bruck  
Text: DIE ÜBERLIEFERUNG

Pferd und Esel kamen bei einem Gewässer an eine neugebaute Brücke. „Ei“, sagte das Pferd, „das ist aber praktisch, daß man sich jetzt nicht mehr die Füße zu nassen braucht, um ans andere Ufer zu gelangen.“ „Ich“, brummte der Esel, „denke nicht daran, die Brücke zu benutzen. Diese neumodischen Dinge liebe ich nicht“.

„Esel, ich warne dich“, sagte das Pferd, „denn mir scheint, man hat den Fluß ausgebaggert und schiffbar gemacht. Du aber kannst nicht schwimmen“. „Was du nicht alles daherredest“, antwortete der Esel, „mein Vater, mein Großvater, mein Urgroßvater — alle sind sie durch den Fluß gewatet. Warum soll ich davon abweichen!“

Sprach's, sprang ins Wasser und ersoff.

So was passiert natürlich nur Eseln.



In der Sammlung „Löwenlogik und Flohgedanken“ verwendet Hans Bruck für seine gleichnishafte didaktisch-satirische Kurzprosa die bekannten Tiergestalten — den majestätischen Löwen, den schlauen Fuchs, die diebische Elster, die fleißige Ameise und andere durch Tradition gegebene Tiere, Vögel, Insekten, fügt aber noch aus eigenem bisher gar nicht oder nur selten beachtete „Akteure“ hinzu, so z. B. bestimmte Abarten des Hundes (Terrier, Pudel, Dogge) oder Insekten (Mistkäfer, Floh). Auch Pflanzen treten handelnd und sprechend auf. Es fehlen aber die Menschen, die in den klassischen Fabeln eine wichtige Rolle spielen. Dazu gibt der Autor folgende witzige Erklärung:

„B. ist ein schlechter Fabeldichter“, sagte jüngst einer zum anderen, „er nimmt es mit der Wirklichkeit nicht genau“.

„Wieso?“, fragte der andere. —

„Er stattet viele Tiere mit Vernunft aus“. —

„Wäre es der Wirklichkeit näher gewesen, wenn er's mit Menschen getan hätte?“, hat der andere gesagt.

Wir werden im weiteren sehen, daß H. Bruck sich von Lessings äsopischen Fabeln nicht nur durch den Ausschluß von Menschen als Trägern der Handlung unterscheidet, sondern auch durch manche Einzelheiten der sprachstilistischen Ausformung.

*Позволим себе в данном месте прервать ход интерпретации Э. Ризель небольшим комментарием, представленным несколько ранее в той же монографии и касающимся содержательных особенностей жанра «лессинговой» басни, о котором идет речь и который коренится в традициях Эзопа [4, S. 101—102]:*

Die Lessingsche Fabel enthält meist (aber nicht immer) drei thematische Einheiten: Einführung in die Situation (epischer Bericht des Autors), Dialog und Handlungen der Gesprächs- bzw.

Konfliktpartner (szenische Darbietung), Belehrung (epischer Kommentar, oft mit direkter Ansprache an den Leser). Mögliche Varianten der Fabelkomposition:

1) Ausfall der „Moral“, 2) unmittelbares Einsetzen mit dem dialogischen Kernstück der Gesamtstruktur, 3) Ausfall der epischen Einführung und des epischen Abschlusses. Die dritte Variante der Textkomposition besteht demnach aus einer einzigen thematischen Einheit, die aber zwei oder mehrere architektonische Einheiten (Absätze) umfassen kann.

*Вернемся к ходу дальнейших рассуждений Э. Ризель, освещающей на первой ступени анализа специфику жанра басни у Г. Брука в сравнении с классическим немецким образцом — басней Г. Э. Лессинга:*

G. E. Lessing schreibt in der Abhandlung „Von dem Wesen der Fabel“: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen, und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel“.

In manchen Fällen legt Lessing diesen moralischen Satz mit klaren Worten am Ende der Kurzerzählung dar. So geißelt er z. B. in „Der Rabe und der Fuchs“ die falschen Schmeichler und beschließt den „besonderen Fall“ mit den harten Worten:

„Möchtet ihr euch nie etwas anderes als Gift erloben, verdammte Schmeichler!“

Sehr oft muß aber der Leser die Folgerung selbst finden, denn tatsächlich steckt sie ja implizit im oder hinter dem Handlungsablauf.

Hans Bruck greift in seinen Fabeln meist zu einer dritten, aus diesen beiden Möglichkeiten kombinierten Variante: Er stellt das Schlüsselwort, mit dessen Hilfe die verborgene „Moral“ leichter erfaßt werden kann, in den Titel. Damit weicht er aber merklich von der klassischen Form ab. Denn die Fabelüberschrift ist ge-

wöhnlich für die handelnden „Gestalten“ reserviert, wie etwa: Zeus und das Pferd — Der Knabe und die Schlange — Der Dornstrauch. Die Überschrift unseres Textes lautet hingegen: Die Überlieferung.

Das Schlüsselwort bereitet das richtige Verständnis vor, vollständig verstanden wird aber der Sinn der Fabel doch erst am Schluß des Textes.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied in der sprachstilistischen Ausformung beruht im Gebrauch des Artikels. So heißt es z. B. in Lessings Fabeln bei der ersten Erwähnung einer Tiergestalt in der Überschrift und häufig auch im Texteingang:

#### Der Hirsch und der Fuchs

Der Hirsch sprach zu dem Fuchse...

Daß in der deutschen Fabeltradition der bestimmte Artikel vor dem Tiernamen als Titelträger gesetzt wird, hängt damit zusammen, daß man nicht ein beliebiges Einzeltier einer bestimmten Gattung meint, etwa einen beliebigen einzelnen Hamster oder eine beliebige einzelne Eule. Gemeint ist der Prototyp, also der immer gefräßige, Vorräte sammelnde Hamster oder die Eule als stetes Sinnbild der Weisheit. Aus dem Gesamttext und der konkreten Textsituation geht eindeutig hervor, daß dem bestimmten Artikel hier generalisierende Funktion zukommt (an sich ist ja der bestimmte Artikel mehrdeutig: er kann sowohl individualisieren als auch generalisieren).

Der bestimmte Artikel setzt, wie man in der stilistischen Grammatik zu sagen pflegt, eine Vorinformation voraus. Das heißt im konkreten Fall: der Leser ist aus seiner Lebenserfahrung ohnehin mit den Merkmalen und den Eigenschaften der Vertreter aus dieser oder jener Tiergattung gut bekannt.

In der Bruckschen Fabel „Die Überlieferung“ fehlt im Eingangssatz jeglicher Artikel:

Pferd und Esel kamen bei einem Gewässer an eine neuerbaute Brücke.

Die artikellose Einführung der Tiernamen stellt demnach einen Bruch mit der Fabeltradition dar, ist aber aus der Sicht der deutschen Gegenwartssprache mit ihrer Tendenz zur Sprachökonomie durchaus verständlich. In der modernen Prosa kann auch die Nullform des Artikels vor Gattungsnamen generalisierende Bedeutung beinhalten. Im weiteren gebraucht der Verfasser natürlich schon den bestimmten Artikel zur Identifizierung der eben genannten Tiervertreter.

Der Wortschatz der Fabel „Die Überlieferung“ folgt im großen und ganzen den sprachstilistischen Kennzeichen des Genres — Konkretheit, Sachlichkeit und Schlichtheit der Ausdrucksweise bei vorwiegend stilistischer Neutralität. So verwendet H. Bruck nullgefärbte *verba dicendi* (sagen, antworten, sprechen), nur einmal bewirkt die Wahl des Verbs *brummen* emotionale Belebung:

...brummte der Esel.

Das umso mehr, als mit diesem Wort sowohl der Tierlaut als auch die unzufriedene, böse Redeweise eines Menschen gemeint sein kann.

Im vorletzten Satz der Fabel wird ein anderes traditionelles Merkmal der üblichen Lexik umgangen — in die neutrale Wortwahl schleicht sich ein derber Ausdruck ein:

Sprach's, sprang ins Wasser und ersoff.

Auf alle Lebewesen, auch auf Tiere gemünzt, klingt das Verb *ersaufen*, im Vergleich mit *ertrinken*, normativ-stilistisch gesenkt.

Vom gewohnten Wortschatz der Fabel hebt sich ferner die technische Formulierung *den Fluß ausbaggern* ab; allerdings muß festgestellt werden, daß dieses aus dem Niederländischen stammende Verb schon seit dem 18. Jahrhundert belegt ist. Auch die Fügung „den Fluß schiffbar machen“, wenngleich belegt seit dem 17. Jahrhundert, sticht doch von der herkömmlichen Ausdrucksweise des Genres ab.

Wie alle Fabeln, ist auch unser Text im erzählenden Praeteritum abgefaßt. Nur der letzte Satz steht im Praesens, da er einen allgemein gültigen Erfahrungssatz, eine Lebensweisheit bringt, die nicht mehr den außermenschlichen Handlungsträgern gilt, sondern schon unmittelbar auf die Menschen zielt:

So was passiert natürlich nur Eseln.

Die Doppeldeutigkeit des Wortes *Esel* (1. Tier 2. dummer Mensch) erleichtert die richtige Erfassung der „Moral“ und stellt die Verbindung zum Schlüsselwort des Fabeltitels her: Man darf nicht stur an der Überlieferung hängen, wenn das Allgewohnte inzwischen durch die Höherentwicklung der Gesellschaft sinnlos oder sogar gefahrbringend geworden ist.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Какие основные типы филологической работы над художественным текстом различает Э. Ризель?
2. В чем суть аналитико-синтетического подхода к ИТ?
3. Назовите основные этапы комплексной лингвостилистической ИТ согласно Э. Ризель.
4. Почему определение жанровой принадлежности текста является обязательным компонентом лингвостилистического анализа?
5. Чем вызвана необходимость локализации текстового фрагмента в рамках текстового целого в ходе ИТ?
6. На каких текстовых уровнях может осуществляться анализ языково-стилистического потенциала текста?

## ТЕКСТЫ ДЛЯ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Проинтерпретируйте тексты с учетом их жанровой специфики и принадлежности авторов к различным литературным направлениям. Определите набор языково-стилистических средств и установите характер их функционирования в текстовом целом.

### **1. Joseph von Eichendorff Aus dem Leben eines Taugenichts (Auszug)**

Es dauerte wohl noch eine gute halbe Stunde, ehe wir endlich auf dem Berge am Schloßthore ankamen. Das ging in einen breiten runden Turm hinein, der oben schon ganz verfallen war. Der Kutscher knallte dreimal, daß es weit in dem alten Schlosse widerhallte, wo ein Schwarm von Dohlen ganz erschrocken plötzlich aus allen Luken und Ritzen herausfuhr und mit großem Geschrei die Luft durchkreuzte. Darauf rollte der Wagen in den langen, dunklen Torweg hinein. Die Pferde gaben mit ihren Hufeisen Feuer auf dem Steinpflaster, ein großer Hund bellte, der Wagen donnerte zwischen den gewölbten Wänden. Die Dohlen schrien noch immer dazwischen — so kamen wir mit einem entsetzlichen Spektakel in den engen gepflasterten Schloßhof.

Eine kuriose Station! dachte ich bei mir, als nun der Wagen still stand. Da wurde die Wagentür von draußen aufgemacht, und ein alter langer Mann mit einer kleinen Laterne sah mich unter seinen dicken Augenbrauen grämlich an. Er faßte mich dann unter dem Arm und half mir, wie einem großen Herrn, aus dem Wagen heraus. Draußen vor der Haustür stand eine alte, sehr häßliche Frau im schwarzen Kamisol und Rock, mit einer weißen Schürze und schwarzen Haube, von der ihr ein langer Schnipper bis an die Nase herunterhing. Sie hatte an der einen Hüfte einen großen Bund Schlüssel hängen und hielt in der andern einen altmodischen Arm-

leuchter mit zwei brennenden Wachskerzen. Sobald sie mich erblickte, fing sie an tiefe Knixe zu machen und sprach und frug sehr viel durcheinander. Ich verstand aber nichts davon und machte immerfort Kratzfüße vor ihr, und es war mir eigentlich recht unheimlich zumute.

Der alte Mann hatte unterdes mit seiner Laterne den Wagen von allen Seiten beleuchtet und brummte und schüttelte den Kopf, als er nirgend einen Koffer oder Bagage fand. Der Kutscher fuhr darauf, ohne Trinkgeld von mir zu fordern, den Wagen in einen alten Schoppen, der auf der Seite des Hofes schon offen stand. Die alte Frau aber bat mich sehr höflich durch allerlei Zeichen, ihr zu folgen. Sie führte mich mit ihren Wachskerzen durch einen langen schmalen Gang, und dann eine kleine steinerne Treppe herauf. Als wir an der Küche vorbeigingen, streckten ein paar junge Mägde neugierig die Köpfe durch die halbgeöffnete Tür und guckten mich so starr an, und winkten und nickten einander heimlich zu, als wenn sie in ihrem Leben noch kein Mannsbild gesehen hätten. Die Alte machte endlich oben eine Tür auf, da wurde ich anfangs ordentlich ganz verblüfft. Denn es war ein großes schönes herrschaftliches Zimmer mit goldenen Verzierungen an der Decke, und an den Wänden hingen prächtige Tapeten mit allerlei Figuren und großen Blumen. In der Mitte stand ein gedeckter Tisch mit Braten, Kuchen, Salat, Obst, Wein und Konfekt, daß einem recht das Herz im Leibe lachte. Zwischen den beiden Fenstern hing ein ungeheurer Spiegel, der vom Boden bis zur Decke reichte.

## **2. Ludwig Tieck Der Runenberg (Auszug)**

Ein junger Jäger saß im innersten Gebirge nachdenklich bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen, und er blickte mit einer Art von

Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Tale in dieser Beschäftigung wiederfand. Große Wolken zogen durch den Himmel und verloren sich hinter den Bergen, Vögel sangen aus den Gebüschen, und ein Widerschall antwortete ihnen. Er stieg langsam den Berg hinunter und setzte sich an den Rand eines Baches nieder, der über vorragendes Gestein schäumend murmelte. Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte. Wieder sah er dann umher, und ihm dünkte, er sei froh und glücklich; so faßte er wieder neuen Mut und sang mit lauter Stimme einen Järgeresang.

<...>

Während dieses Gesanges war die Sonne tiefer gesunken, und breite Schatten fielen durch das enge Tal. Eine kühlende Dämmerung schlich über den Boden weg, und nur noch die Wipfel der Bäume wie die runden Bergspitzen waren vom Schein des Abends vergoldet. Christians Gemüt ward immer trübseliger, er mochte nicht nach seinem Vogelherde zurückkehren, und dennoch mochte er nicht bleiben; es dünkte ihm so einsam, und er sehnte sich nach Menschen. Jetzt wünschte er sich die alten Bücher, die er sonst bei seinem Vater gesehn und die er niemals lesen mögen, so oft ihn auch der Vater dazu angetrieben hatte; es fielen ihm die Szenen seiner Kindheit ein, die Spiele mit der Jugend des Dorfes, seine Bekanntschaften unter den Kindern, die Schule, die ihm so drückend gewesen war, und er sehnte sich in alle diese Umgebungen zurück, die er freiwillig verlassen hatte, um sein Glück in unbekanntem Gegenden, in Bergen, unter fremden Menschen, in einer neuen Beschäftigung zu finden. Indem es finstret wurde und der Bach lauter rauschte und das Geflügel der Nacht seine irre Wanderung mit umschweifendem Fluge begann, saß er noch immer mißvergnügt und in sich versunken; er hätte weinen mögen, und er war durchaus unentschlossen, was er tun und vornehmen sollte. Gedankenlos zog er eine hervorragende Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er erschreckend ein dumpfes Winseln im Boden, das sich



unterirdisch in klagenden Tönen fortzog und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe... Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte wohl ehemals von der seltsamen Alrunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, daß der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse. Indem er fortgehen wollte, stand ein fremder Mann hinter ihm, welcher ihn freundlich ansah und fragte, wohin er wolle.

### **3. Heinrich Heine Die Harzreise (Auszüge)**

Die Sonne ging auf. Die Nebel flohen, wie Gespenster beim dritten Hahnenschrei. Ich stieg wieder bergauf und bergab, und vor mir schwebte die schöne Sonne, immer neue Schönheiten beleuchtend. Der Geist des Gebirges begünstigte mich ganz offenbar; er wußte wohl, daß so ein Dichtermensch viel Hübsches wiedererzählen kann, und er ließ mich diesen Morgen seinen Harz sehen, wie ihn gewiß nicht jeder sah. Aber auch mich sah der Harz, wie mich nur wenige gesehen, in meinen Augenwimpern flimmerten eben so kostbare Perlen, wie in den Gräsern des Tals. Morgentau der Liebe feuchtete meine Wangen, die rauschenden Tannen verstanden mich, ihre Zweige taten sich voneinander, bewegten sich herauf und herab, gleich stummen Menschen, die mit den Händen ihre Freude bezeigen, und in der Ferne klang's wunderbar geheimnisvoll, wie Glockengeläute einer verlornen Waldkirche. Man sagt, das seien die Herdenglößchen, die im Harz so lieblich, klar und rein gestimmt sind.

Nach dem Stande der Sonne war es Mittag, als ich auf eine solche Herde stieß, und der Hirt, ein freundlich blonder iunger Mensch, sagte mir: der große Berg, an dessen Fuß ich stände, sei der alte, weltberühmte Brocken. Viele Stunden ringsum liegt kein Haus, und ich war froh genug, daß mich der junge Mensch einlud, mit ihm zu essen. ...die Schäfchen erhaschten die Krumen, die lieben, blanken Kühlein sprangen um uns herum, und klingelten

schelmisch mit ihren Glöckchen, und lachten uns an mit ihren großen, vergnügten Augen. Wir tafelten recht königlich; überhaupt schien mir mein Wirt ein echter König, und weil er bis jetzt der einzige König ist, der mir Brot gegeben hat, so will ich ihn auch königlich besingen.

König ist der Hirtenknabe,  
Grüner Hügel ist sein Thron,  
Über seinem Haupt die Sonne  
Ist die schwere, goldne Kron'.

Ihm zu Füßen liegen Schafe,  
Weiche Schmeichler, rotbekreuzt;  
Kavaliere sind die Kälber,  
Und sie wandeln stolz gespreizt.

<...>

Wir nahmen freundschaftlich Abschied, und fröhlich stieg ich den Berg hinauf. Bald empfing mich eine Waldung himmelhoher Tannen, für die ich in jeder Hinsicht Respekt habe. Diesen Bäumen ist nämlich das Wachsen nicht so ganz leicht gemacht worden, und sie haben es sich in der Jugend sauer werden lassen. <...>

Allerliebste schossen die goldenen Sonnenlichter durch das dichte Tannengrün. Eine natürliche Treppe bildeten die Baumwurzeln. Überall schwellende Moosbänke; denn die Steine sind fußhoch von den schönsten Moosarten, wie mit hellgrünen Sammetpolstern, bewachsen. Liebliche Kühle und träumerisches Quellengemurmel. Hier und da sieht man, wie das Wasser unter den Steinen silberhell hinrieselt und die nackten Baumwurzeln und Fasern bespült. Wenn man sich nach diesem Treiben hinabbeugt, so belauscht man gleichsam die geheime Bildungsgeschichte der Pflanzen und das ruhige Herzklopfen des Berges. An manchen Orten sprudelt das Wasser aus den Steinen und Wurzeln stärker hervor und bildet kleine Kaskaden. Da läßt sich gut sitzen. Es murmelt und rauscht so wunderbar, die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchtslaute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen,

wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach uns aus die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen, es ist alles wie verzaubert, es wird immer heimlicher und heimlicher, ein uralter Traum wird lebendig, die Geliebte erscheint — ach, daß sie so schnell wieder verschwindet!

<...>

Es ist unbeschreibbar, mit welcher Fröhlichkeit, Naivität und Anmut die Ilse sich hinunterstürzt über die abenteuerlich gebildeten Felsstücke, die sie in ihrem Laufe findet, so daß das Wasser hier wild emporzischt oder schäumend überläuft, dort aus allerlei Steinspalten, wie aus tollen Gießkannen, in reinen Bögen sich ergießt und unten wieder über die kleinen Steine hintrippelt, wie ein munteres Mädchen. Ja, die Sage ist wahr, die Ilse ist eine Prinzessin, die lachend und blühend den Berg hinabläuft. Wie blinkt im Sonnenschein ihr weißes Schaumgewand! Wie flattern im Winde ihre silbernen Busenbänder! Wie funkeln und blitzen ihre Diamanten! Die hohen Buchen stehen dabei gleich ernsten Vätern, die verstoßen lächelnd dem Mutwillen des lieblichen Kindes zusehen; die weißen Birken bewegen sich tantenhaft vergnügt und doch zugleich ängstlich über die gewagten Sprünge; der stolze Eichbaum schaut drein wie ein verdrießlicher Oheim, der das schöne Wetter bezahlen soll; die Vögelein in den Lüften jubeln ihren Beifall, die Blumen am Ufer flüstern zärtlich: „Oh, nimm uns mit, nimm uns mit, lieb Schwesterchen!“ — aber das lustige Mädchen springt unaufhaltsam weiter, und plötzlich ergreift sie den träumenden Dichter, und es strömt auf mich herab ein Blumenregen von klingenden Strahlen und strahlenden Klängen...

#### **4. E. T. A. Hoffmann** **Der goldne Topf (Auszug)**

Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches

Weib feilbot, so daß alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde und die Straßenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen. Auf das Zetergeschrei, das die Alte erhob, verließen die Gevatterinnen ihre Kuchen- und Brantweintische, umringten den jungen Menschen und schimpften mit pöbelhaftem Ungestüm auf ihn hinein, so daß er, vor Ärger und Scham verstummend, nur seinen kleinen, nicht eben besonders gefüllten Geldbeutel hinhielt, den die Alte begierig ergriff und schnell einsteckte. Nun öffnete sich der festgeschlossene Kreis, aber indem der junge Mensch hinausschoß, rief ihm die Alte nach: „Ja, renne — renne nur zu, Satanskind — ins Kristall bald dein Fall — ins Kristall!“ — Die gellende, krächzende Stimme des Weibes hatte etwas Entsetzliches, so daß die Spaziergänger verwundert stillstanden, und das Lachen, das sich erst verbreitet, mit einemmal verstummte. — Der Student Anselmus (niemand anders war der junge Mensch) fühlte sich, unerachtet er des Weibes sonderbare Worte durchaus nicht verstand, von einem unwillkürlichen Grausen ergriffen, und er beflügelte noch mehr seine Schritte, um sich den auf ihn gerichteten Blicken der neugierigen Menge zu entziehen. Wie er sich nun durch das Gewühl geputzter Menschen durcharbeitete, hörte er überall murmeln: „Der arme junge Mann — Ei! — über das verdammte Weib!“ — Auf ganz sonderbare Weise hatten die geheimnisvollen Worte der Alten dem lächerlichen Abenteuer eine gewisse tragische Wendung gegeben, so daß man dem vorhin ganz Unbemerkten jetzt teilnehmend nachsah. Die Frauenzimmer verziehen dem wohlgebildeten Gesichte, dessen Ausdruck die Glut des innern Grimms noch erhöhte, sowie dem kräftigen Wuchse des Jünglings alles Ungeschick sowie den ganz aus dem Gebiete aller Mode liegenden Anzug. Sein hechtgrauer Frack war nämlich so zugeschnitten, als habe der Schneider, der ihn gearbeitet, die moderne Form nur von Hörensagen gekannt, und das schwarzatlasne wohlgeschonte Unterkleid gab dem Ganzen einen gewissen magistermäßigen Stil, dem sich nun wieder Gang und Stellung durchaus nicht fügen wollte. — Als der Student

schon beinahe das Ende der Allee erreicht, die nach dem Linkischen Bade führt, wollte ihm beinahe der Atem ausgehen. Er war genötigt, langsamer zu wandeln; aber kaum wagte er den Blick in die Höhe zu richten, denn noch immer sah er die Äpfel und Kuchen um sich tanzen, und jeder freundliche Blick dieses oder jenes Mädchens war ihm nur der Reflex des schadenfrohen Gelächters am Schwarzen Tor. So war er bis an den Eingang des Linkischen Bades gekommen; eine Reihe festlich gekleideter Menschen nach der andern zog herein. Musik von Blasinstrumenten ertönte von innen, und immer lauter und lauter wurde das Gewühl der lustigen Gäste. Die Tränen wären dem armen Studenten Anselmus beinahe in die Augen getreten, denn auch er hatte, da der Himmelfahrtstag immer ein besonderes Familienfest für ihn gewesen, an der Glückseligkeit des Linkischen Paradieses teilnehmen... wollen... Und nun hatte ihn der fatale Tritt in den Apfelkorb um alles gebracht, was er bei sich getragen.

### **5. Theodor Fontane Mathilde Möhring (Auszug)**

Die Sonne schien, und eine milde Luft ging, und jeder, der in die Georgenstraße einbog und die Bäume sah, die hier und da noch ihre vollbelaubten Zweige über einen Bretterzaun streckten, hätte auf Anfang September raten müssen, wenn nicht vor mehreren Häusern und auch vor dem Rechnungsrat Schultzeschen Hause ein großer Riesenwagen gestanden hätte mit einem Leinwandbehang und der Inschrift Möbel-Transport von Fiddichen, Mauerstraße 17. Die Seitenwände mehrerer auseinandergenommener Bettstellen waren schräg an den Wagen gelegt, und auf dem Straßendamm stand ein Korb mit Küchengeschirr und an den Korb gelehnt ein Bild in Barockrahmen: hohes gepudertes Toupet und geblühtes Mieder, soweit sich davon sprechen ließ, denn das wichtigste Stück, soweit die Dezenz in Betracht kam, hatte der Maler zu malen unterlassen und der sich darin bergenden Natur freien Lauf gelassen. Alles in allem, es war Ziehzeit, also nicht Anfang Septem-

ber, sondern Anfang Oktober, Ziehzeit, wodurch die Georgenstraße sehr gewann; solchen Wagen und solch Porträt sah man in der Georgenstraße nicht alle Tage, weshalb etliche Menschen und eine ganze Anzahl Kinder den Wagen und das Bild umstanden.

Unter denen, die das Bild mit Interesse musterten, war auch ein junger Mann von etwa sechsundzwanzig. Sein Alter zu bestimmen war nicht leicht, weil zwischen dem Ausdruck seines Gesichts und seinem schwarzen Vollbart ein Mißverhältnis war, der Ausdruck war jugendlich, der Bart plädierte für Mann in besten Jahren. Aber der Bart hatte Unrecht, er war erst sechsundzwanzig, etwas über mittelgroß, breitschultrig, Figur und Bart nach ein Mann und überhaupt so recht das, was gewöhnliche Menschen einen schönen Mann nennen. Er hätte sich sehen lassen können.

Als er mit seiner Musterung des Bildes fertig war, nahm er seine eigentliche Aufgabe wieder auf und begann über den Straßendamm weg die an der andern Straßenseite stehenden Häuser zu mustern. Er war nämlich auf der Wohnungssuche. Die Götter waren mit ihm, und kaum daß sich sein Blick auf das Haus gegenüber gerichtet hatte, so las er auch schon an einem über der Haustür angebrachten Zettel: „Drei Treppen hoch links ein elegant möbliertes Zimmer zu vermieten“. Er nickte, wie wenn er zu sich selbst sagte: „Scheint mir; hier will ich Hütten baun“. Und gleich danach ging er über den Damm und stieg die drei Treppen hinauf; oben angekommen, war er ein wenig unwirsch, daß es eigentlich vier waren. Er klingelte und hatte nicht lange zu warten; Frau Möhring öffnete.

„Ist es bei Ihnen?“

„Wegen des Zimmers? Ja, das ist hier. Wenn Sie sich's ansehen wollen...“

„Ich bitte darum“.

Und nun trat Frau Möhring in ein einfenstriges Mittelzimmer zurück, das als Entree für rechts und links diente und drin nichts stand als ein einreihig besetzter Bücherschrank mit einem Vogelbauer darauf. <...> Sonst nur noch zwei Stühle und ein weißer Leinwandstreifen als Läufer und am Fenster eine Aralia mit einer kleinen Gießkanne daneben. Alles dürftig, aber sehr sauber. Und

nun öffnete Frau Möhring die Tür, die rechts nach dem zu vermietenden Zimmer führte. Hierher hatten sich alle Anstrengungen konzentriert: ein etwas eingesessenes Sofa mit rotem Plüschüberzug und ohne Antimakassar, Visitenkartenschale, der Große Kurfürst bei Fehrbellin und das Bett von schwarz gebeiztem Holz mit einer aus Seidenstückchen zusammengenähten Steppdecke. Die Wasserkaraffe auf einem großen Glasteller, so daß es immer klapperte.

Der schöne Mann mit dem Vollbart sah sich um, und wahrnehmend, daß die beiden Dinge fehlten, gegen die er eine tiefe Aversion hatte, Öldruckbilder und Antimakassars, war er sofort geneigt zu mieten, vorausgesetzt, daß er Aussicht hatte, für seine kleinen Bequemlichkeiten seitens der Wirtin gesorgt zu sehn. Gegen den bescheiden bemessenen Preis hatte er keine Einwendungen zu erheben, Portierfrage, Hausschlüssel, alles war geregelt, und er frug eben nach dem Hausschlüssel, als Mathilde Möhring vom Entree her eintrat. „Meine Tochter“, sagte Frau Möhring, und Mathilde und der schöne Mann begrüßten sich und musterten einander, sie eindringlich, er oberflächlich.

## **6. Thomas Mann Der Zauberberg (Auszug)**

Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen.

Hans Castorp — dies der Name des jungen Mannes — befand sich allein mit seiner krokodilsledernen Handtasche, einem Geschenk seines Onkels und Pflegevaters, Konsul Tienappel, um auch diesen Namen hier gleich zu nennen —, seinem Wintermantel, der an einem Haken schaukelte, und seiner Plaidrolle in einem kleinen grau gepolsterten Abteil; er saß bei niedergelassenem Fenster, und da der Nachmittag sich mehr und mehr verkühlte, so hatte er, Familiensöhnchen und Zärtling, den Kragen seines modisch weiten, auf Seide gearbeiteten Sommerüberziehers aufgeschlagen. Neben ihm auf der Bank lag ein broschirtes Buch namens „Ocean steamships“, worin er zu Anfang der Reise bisweilen studiert hatte;

jetzt aber lag es vernachlässigt da, indes der hereinstreichende Atem der schwer keuchenden Lokomotive seinen Umschlag mit Kohlenpartikeln verunreinigte.

Zwei Reisetage entfernen den Menschen — und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen — seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt, — ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger macht er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher.

Dergleichen erfuhr auch Hans Castorp. Er hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen. Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen müssen.

## **7. Thomas Mann Tonio Kröger (Auszug)**

Der Abend rückte vor, und der Wind war nun so heftig geworden, daß er das Sprechen behinderte. So beschlossen sie, ein wenig zu schlafen, und wünschten einander gute Nacht.

Tonio Kröger streckte sich in seiner Koje auf der schmalen Bettstatt aus, aber er fand keine Ruhe. Der strenge Wind und sein herbes Arom hatten ihn seltsam erregt, und sein Herz war unruhig



wie in ängstlicher Erwartung von etwas Süßem. Auch verursachte die Erschütterung, welche entstand, wenn das Schiff einen steilen Wogenberg hinabglitt und die Schraube wie im Krampf außerhalb des Wassers arbeitete, ihm arge Übelkeit. Er kleidete sich wieder vollends an und stieg ins Freie hinauf.

Wolken jagten am Monde vorbei. Das Meer tanzte. Nicht runde und gleichmäßige Wellen kamen in Ordnung daher, sondern weithin, in bleichem und flackerndem Licht, war die See zerrissen, zerpeitscht, zerwühlt, leckte und sprang in spitzen, flammenartigen Riesenzungen empor, warf neben schauerfüllten Klüften zackige und unwahrscheinliche Gebilde auf und schien mit der Kraft ungeheurer Arme in tollem Spiel den Gischt in alle Lüfte zu schleudern. Das Schiff hatte schwere Fahrt; stampfend, schlenkernd und ächzend arbeitete es sich durch den Tumult, und manchmal hörte man den Eisbären und den Tiger, die unter dem Seegang litten, in seinem Innern brüllen. Ein Mann im Wachstuchmantel, die Kapuze überm Kopf und eine Laterne um den Leib geschnallt, ging breitbeinig und mühsam balancierend auf dem Verdecke hin und her. Aber dort hinten stand, tief über Bord gebeugt, der junge Mann aus Hamburg und ließ es sich schlecht ergehen. „Gott“, sagte er mit hohler und wankender Stimme, als er Tonio Kröger gewährte, „sehen Sie doch bloß den Aufruhr der Elemente, Herr!“ Aber dann wurde er unterbrochen und wandte sich eilig ab.

Tonio Kröger hielt sich an irgendeinem gestrafften Tau und blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war, als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte...

Lange stand er so; dann streckte er sich auf einer Bank am Kajütenhäuschen aus und blickte zum Himmel hinauf, an dem die Sterne flackerten. Er schlummerte sogar ein wenig. Und wenn der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung.

## 8. Thomas Mann Tristan (Auszug)

*Spinell* hieß der Schriftsteller, der seit mehreren Wochen in „Einfried“ lebte, Detlev Spinell war sein Name, und sein Äußeres war wunderbarlich.

Man vergegenwärtige sich einen Brünetten am Anfang der Dreißiger und von stattlicher Statur, dessen Haar an den Schläfen schon merklich zu ergrauen beginnt, dessen rundes, weißes, ein wenig gedunsenes Gesicht aber nicht die Spur irgendeines Bartwuchses zeigt. Es war nicht rasiert, — man hätte es gesehen; weich, verwischt und knabenhaft, war es nur hier und da mit einzelnen Flaumhärchen besetzt. Und das sah ganz merkwürdig aus. Der Blick seiner rehbraunen, blanken Augen war von sanftem Ausdruck, die Nase gedrunken und ein wenig zu fleischig. Ferner besaß Herr Spinell eine gewölbte, poröse Oberlippe römischen Charakters, große kariöse Zähne und Füße von seltenem Umfange. Einer der Herren mit den unbeherrschten Beinen, der ein Zyniker und Witzbold war, hatte ihn hinter seinem Rücken „der verweste Säugling“ getauft; aber das war hämisch und wenig zutreffend. — Er ging gut und modisch gekleidet, in langem schwarzen Rock und farbig punktierter Weste.

Er war ungesellig und hielt mit keiner Seele Gemeinschaft. Nur zuweilen konnte eine leutselige, liebevolle und überquellende Stimmung ihn befallen, und das geschah jedesmal, wenn Herr Spinell in ästhetischen Zustand verfiel, wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem, der Zusammenklang zweier Farben, eine Vase von edler Form, das vom Sonnenuntergang bestrahlte Gebirge ihn zu lauter Bewunderung hinriß. „Wie schön!“ sagte er dann, indem er den Kopf auf die Seite legte, die Schultern emporzog, die Hände spreizte und Nase und Lippen krauste. „Gott, sehen Sie, wie schön!“ Und er war imstande, blindlings die distinguiertesten Herrschaften, ob Mann oder Weib, zu umhalsen in der Bewegung solcher Augenblicke...

Beständig lag auf seinem Tische, für jeden sichtbar, der sein Zimmer betrat, das Buch, das er geschrieben hatte. Es war ein Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagzeichnung, versehen und gedruckt auf einer Art von Kaffeesiebepapier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale. Fräulein von Osterloh hatte es in einer müßigen Viertelstunde gelesen und fand es „raffiniert“, was ihre Form war, das Urteil „unmenschlich langweilig“ zu umschreiben. Es spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. Auf die Schilderung dieser Dinge war der liebevollste Wert gelegt, und beständig sah man dabei Herrn Spinell, wie er die Nase kraus zog und sagte: „Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön!“...

Übrigens mußte es wundernehmen, daß er noch nicht mehr Bücher verfaßt hätte, als dieses eine, denn augenscheinlich schrieb er mit Leidenschaft. Er verbrachte den größeren Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer und ließ außerordentlich viele Briefe zur Post befördern, fast täglich einen oder zwei, — wobei es nur als befremdend und belustigend auffiel, daß er seinerseits höchst selten welche empfing...

## **9. Robert Musil** **Der Erweckte (Erzählung)**

Schob rasch den Vorhang zur Seite: — die sanfte Nacht! Ein mildes Dunkel liegt im Fensterausschnitt des harten Zimmerdunkels wie ein Wasserspiegel im viereckigen Bassin. Ich sehe es wohl gar nicht; aber es ist wie im Sommer, wenn das Wasser so warm ist wie die Luft und die Hand aus dem Boot hängt. Es wird sechs Uhr morgens am ersten November.

Gott hat mich geweckt. Ich bin aus dem Schlaf geschossen. Ich hatte gar keinen anderen Grund aufzuwachen. Ich bin losgerissen worden wie ein Blatt aus einem Buch. Die Mondsichel liegt zart wie eine goldene Augenbraue auf dem blauen Blatt der Nacht.

Aber auf der Morgenseite am anderen Fenster wird es grünlich. Papageienfedrig. Schon laufen auch die faden rötlichen Streifen des Sonnenaufgangs herauf, aber noch ist alles grün, blau und ruhig. Ich springe zum ersten Fenster zurück: Liegt die Mondsichel noch da? Sie liegt da, als ob es die tiefste Stunde des nächtlichen Geheimnisses wäre. So überzeugt ist sie von der Wirklichkeit ihrer Magie, als ob sie Theater spielte. (Nichts Komischeres gibt es, als wenn man aus vormittägigen Straßen in den Abersinn einer Theaterprobe tritt.) Links pulst schon die Straße, rechts probt die Mondsichel.

Ich entdecke seltsame Brüder, die Schornsteine. In Gruppen zu dritt, zu fünf, zu sieben, oder auch allein, stehen sie auf den Dächern; wie Bäume in der Ebene. Der Raum windet sich gleich einem Fluß zwischen ihnen in die Tiefe. Ein Uhu schleift zwischen ihnen nach Hause; wahrscheinlich war's eine Krähe oder Taube. Die Häuser stehn kreuz und quer; seltsame Umriss, abstürzende Wände; gar nicht nach Straßen geordnet. Die Stange am Dach mit den sechszwanzig Porzellanköpfen und den zwölf Verspannungsdrähten, die ich verständnislos zähle, steht vor dem Morgenhimmel als ein völlig unerklärliches, geheimnisvolles oberstes Gebilde. Ich bin jetzt ganz wach, aber wohin ich mich auch wende, gleitet der Blick um Fünfecke, Siebenecke und steile Prismen: Wer bin dann ich? Die Amphore am Dach mit eisengegossener Flamme, tagsüber eine lächerliche Ananas, verächtliches Geschöpf schlechten Geschmacks, stärkt in dieser Einsamkeit mein Herz wie eine frische Menschenspur.

Endlich kommen zwei Beine durch die Nacht. Der Schritt zweier Frauenbeine und das Ohr: Nicht schauen will ich. Mein Ohr steht auf der Straße wie ein Eingang. Niemals werde ich mit einer Frau so vereint sein wie mit dieser unbekannt, deren Schritte jetzt immer tiefer in meinem Ohr verschwinden.

Dann zwei Frauen. Die eine filzig schleichend, die andere stapfend mit der Rücksichtslosigkeit des Alters. Ich sehe hinab. Schwarz. Seltsame Formen haben die Kleider alter Frauen. Die da streben zur Kirche. Längst ist ja die Seele um diese Stunde schon in Zucht genommen, und ich will nun nichts mehr mit ihr zu tun haben.

## 10. Wolfgang Borchert Die Kegelbahn

Zwei Männer hatten ein Loch in die Erde gemacht. Es war ganz geräumig und beinahe gemütlich. Wie ein Grab. Man hielt es aus. Vor sich hatten sie ein Gewehr. Das hatte einer erfunden, damit man damit auf Menschen schießen konnte. Meistens konnte man die Menschen gar nicht. Man verstand nicht mal ihre Sprache. Und sie hatten einem nichts getan. Aber man mußte mit dem Gewehr auf sie schießen. Das hatte einer befohlen. Und damit man recht viele von ihnen erschießen konnte, hatte einer erfunden, daß das Gewehr mehr als sechzigmal in der Minute schoß. Dafür war er belohnt worden.

Etwas weiter ab von den beiden Männern war ein weiteres Loch. Da guckte ein Kopf 'raus, der einem Menschen gehörte. Er hatte eine Nase, die Parfüm riechen konnte. Augen, die eine Stadt oder eine Blume sehen konnten. Er hatte einen Mund, mit dem konnte er Brot essen oder Inge sagen oder Mutter. Diesen Kopf sahen die beiden Männer, denen man das Gewehr gegeben hatte.

„Schieß“, sagte der eine.

Der schoß.

Da war der Kopf kaputt. Er konnte nicht mehr Parfüm riechen, keine Stadt mehr sehen und nicht mehr Inge sagen. Nie mehr. Die beiden Männer waren viele Monate in dem Loch. Sie machten viele Köpfe kaputt. Und die gehörten immer Menschen, die sie gar nicht kannten, Die ihnen nichts getan hatten und die sie nicht einmal verstanden. Aber einer hatte das Gewehr erfunden, das mehr als sechzigmal schoß in der Minute. Und einer hatte es befohlen.

Allmählich hatten die beiden Männer so viele Köpfe kaputt gemacht, daß man einen großen Berg daraus machen konnte. Und wenn die beiden Männer schliefen, fingen die Köpfe an zu rollen. Wie auf einer Kegelbahn. Mit leisem Donner. Davon wachten die beiden Männer auf.

„Aber man hat es doch befohlen“, flüsterte der eine.

„Aber wir haben es getan“, schrie der andere.

„Aber es war furchtbar“, stöhnte der eine.

„Aber manchmal hat es auch Spaß gemacht“, lachte der andere.

„Nein“, schrie der Flüsternde.

„Doch“, flüsterte der andere, „manchmal hat es Spaß gemacht.

Das ist es ja. Richtig Spaß“.

Stunden saßen sie in der Nacht. Sie schliefen nicht. Dann sagte der eine:

„Aber Gott hat uns so gemacht“.

„Aber Gott hat eine Entschuldigung“, sagte der andere, „es gibt ihn nicht“.

„Es gibt ihn nicht?“ fragte der erste.

„Das ist seine einzige Entschuldigung“, antwortete der zweite.

„Aber uns — uns gibt es“, flüsterte der erste.

„Ja, uns gibt es“, flüsterte der andere.

Die beiden Männer, denen man befohlen hatte, recht viele Köpfe kaputt zu machen, schliefen nicht in der Nacht. Denn die Köpfe machten leisen Donner.

Dann sagte der eine: „Und wir sitzen nun damit an“.

„Ja“, sagte der andere, „wir sitzen nun damit an“.

Da rief einer: „Fertigmachen. Es geht wieder los“.

Die beiden Männer standen auf und nahmen das Gewehr.

Und immer, wenn sie einen Menschen sahen, schossen sie auf ihn.

Und immer war das ein Mensch, den sie gar nicht kannten,

Und der ihnen nichts getan hatte. Aber sie schossen auf ihn.

Dazu hatte einer das Gewehr erfunden. Er war dafür belohnt worden.

Und einer — einer hatte es befohlen.

## **11. Johannes Schlaf Feierabend (Auszug)**

Den ganzen Nachmittag über grub ich heute hinten im Garten, und nun hab ich gegessen, in der Laube, der vollbrachten Arbeit gegenüber, zwischen flüsterndem Weingerank, an weiß gedecktem Tisch. Milch, Eier, Landkäse, Schinken und braunes Brot. Mit einem Appetit wie ein Scheunendrescher.

Nun ist es gegen Sonnenuntergang, und vorm Schlafengehn mach ich noch meine Runde durch die Felder.

Auf der Dorfgasse schreiende Kinder. Leute vor den Häusern, die ihre arbeitsmüden Glieder in der Abendfrische kühlen. Auf den Höfen bellen die Hunde. Das Brüllen einer Kuh. Dumpfes Pferdegestampf und Stallgeruch.

Drüben das letzte Gehöft. Mit einem langen, windschiefen Staket streckt es sich spitz in das freie Land hinein, das sanft ansteigt. Eine Gänseschar, weiß an der äußersten Spitze des Gartens, kreischt in die tiefe, milde Abendruhe.

Bis Mittag war heute eine drückende Hitze gewesen, dann war ein kleines Gewitter vorübergerauscht und hatte Kühlung geschaffen. Davon ist der Himmel jetzt noch mit einem dünnen, gleichmäßigen Dunst überzogen. Am Horizont über den Feldern hin verdichtet er sich zu einer breiten, blaugrauen Schicht. Dazwischen hängt die Sonne, ein mächtiger, dunkelroter Nebelball. Nach rechts und links ist eine breite, schmutzige Röte über den Himmel hingewischt.

Ein ungewisses Licht. Ein Abendsonnenschein, mehr zu fühlen als zu sehn. Nirgends ein Schatten. Und doch liegt es über dem Wegstaub wie ein zartes, violettes Lichtdämmern, und in den Lüften webt es wie ein feiner Lichtdunst.

Ferner, immer ferner verklingt hinter mir das Kreischen der Gänse, das Gekläff der Hunde. Lauter und immer vernehmlicher jetzt das Schrillen der Heimchen im Weggras und überall zwischen den leise knisternden, überreifen, bronzefarbenen Getreidehalmen, das Schnarren der Rebhühner aus dem weiten Dämmern. Die mild schmeichelnde Abendkühle; das scharfe, würzige Duften von den Kartoffelfeldern her und dieses gehante Sonnenlicht in der ganzen, abendlichen Landschaft.

Die dicken Ähren nicken und beugen sich, und leise wühlt es in matten, rotgoldigen Lichtern über ein Hafergebreite hin.

Drüben rutscht die Sonnenscheibe zwischen den Dunstschichten hinunter. Jetzt nur noch die Hälfte, jetzt nur noch ein rotes

Tupfchen — und nun ist auch das weg. Nun ganz das heimische, trauliche Dämmern über den weiten, weiten Feldern, und im Westen, schräg über den Himmel hin, die matte Röte.

## **12. Franz Fühmann** **Das Judenauto (Auszug)**

Wie tief hinab reicht das Erinnern? Ein warmes Grün, das ist in meinem Gedächtnis wohl das früheste Bild: das Grün eines Kachelofens, um dessen oberes Bord sich das Relief eines Zigeunerlagers gezogen haben soll; doch das weiß ich nur noch aus den Erzählungen meiner Mutter, keine Anstrengung des Hirns bringt mir dies Bild zurück. Das Grün aber habe ich behalten: ein warmes Weinflaschengrün mit stumpfem Glanz. Immer, wenn ich mir dieses Grün vor Augen führe, fühle ich mich leicht über den Dielen in Lüften schweben: Ich konnte, wie Mutter erzählte, die Zigeuner nur sehen, wenn Vater mich zweijährigen Knirps in die Höhe hob.

Dann folgt in meinem Gedächtnis etwas Weiches und Weißes, auf dem ich unendlich lange Zeit stillsitzen und dabei in ein sich auf- und abwärts krümmendes Schwarz starren mußte, und dann eine Höhle Holunder mit einer Bank und einem Mann drauf, der nach Abenteuern roch und mich auf seinem Knie reiten ließ und mir ein Stück wunderbar süßer Wurst in den Mund schob, die ich gierig kaute, und diese Erinnerung ist verbunden mit einem Schrei und einem Sturm, der plötzlich Mann und Laube von mir fortriß, um sie jählings ins Nichts zu wirbeln. Es war natürlich keine Sturmbö, es war der Arm der Mutter, der mich aus der grünen Höhle gerissen hatte, und auch der Schrei war der Schrei ihres Entsetzens gewesen: Der Mann, dessen Knie mich gewiegt hatte, war eine der Spottfiguren des Dorfs: ein heruntergekommener Großbauer, der, auf säbelkrummen Beinen einherschwankend, die Dörfer nach Brot und Schnaps zu durchbetteln pflegte, und der Geruch wilder Abenteurer war sein Atem von Brennschwein und die Wurst ein Abfall der Roßschlächtereier. Jedenfalls muß es herrlich gewesen



sein, auf seinen Knien zu reiten: Es ist dies das erste Bild, das ich heute noch ganz deutlich vor mir sehe, und ich war damals drei Jahre alt.

Von da an folgen die Bilder dichter und dichter: die Berge, der Wald, der Brunnen, der Bach und die Wiese; der Steinbruch, in dessen Grotten die Geister, die ich mir ausdachte, hausten; Kröte, Hornisse, der Käuzchenruf, die Vogelbeerenallee vor der grauen Fabrik, der Jahrmarkt mit seinem Duft von türkischem Honig und dem Drehorgelgeschrei der Schaubudenausrufer und schließlich die Schule mit ihrem kalkgetünchten, trotz der hohen Fenster stets düsteren Korridor, durch den aus allen Klassenräumen heraus die Menschenangst wie eine Nebelschwade kroch. Die Gesichter der Lehrer habe ich vergessen; ich sehe nur noch zwei verkniffene Augen über einer langgezogenen messerscharfen Nase und einen von Ringen gekerbten Bambusstock, und auch die Gesichter der Mitschüler sind blaß und unscharf geworden bis auf ein braunäugiges Mädchengesicht mit schmalem, kaum geschwungenem Mund und kurzem hellem Haar über der hohen Stirn: Das Gesicht, vor dessen Augen man die seinen, zum erstenmal durch eine rätselhafte Macht verwirrt, niedergeschlagen hat, man vergißt es nicht, auch wenn danach Bitteres geschehen ist.

### **13. Franz Kafka** **Auf der Galerie (Erzählung)**

Wenn irgendeine hinfällige, lungenzüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind — vielleicht eilte dann ein junger Gale-

rieibesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, herinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will — da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

#### **14. Joseph Roth** **Die Büste des Kaisers (Auszug)**

Im früheren Ostgalizien, im heutigen Polen, sehr ferne der einzigen Eisenbahnlinie, die Przemysl und Brody verbindet, liegt das Dörfchen Lopatyny, von dem ich im folgenden eine merkwürdige Geschichte zu erzählen gedenke.

Mögen die Leser freundlicherweise dem Erzähler nachsehen, daß er den Tatsachen, die er mitzuteilen hat, eine historisch-politische Erläuterung vorausschickt. Die unnatürlichen Launen, welche die Weltgeschichte in der letzten Zeit gezeigt hat, zwingen ihn zu dieser Erläuterung.

Denn die Jüngerer unter seinen Lesern bedürften vielleicht der Erklärung, daß ein Teil des Gebietes im Osten, das heute zur polnischen Republik gehört, bis zum Ende des großen Krieges, den man den „Weltkrieg“ nennt, eines der vielen Kronländer der alten österreichisch-ungarischen Monarchie gewesen ist.

In dem Dorfe Lopatyny also lebte der Nachkomme eines alten polnischen Geschlechts, der Graf Franz Xaver Morstin — eines Geschlechtes, das (nebenbei gesagt) aus Italien stammte und im sechzehnten Jahrhundert nach Polen gekommen war. Der Graf Morstin hatte als junger Mann bei den Neuner Dragonern gedient. Er betrachtete sich weder als einen Polen noch als einen Italiener, weder als einen polnischen Aristokraten noch als einen Aristokraten italienischer Abkunft. Nein: wie so viele seiner Standesgenossen in den früheren Kronländern der österreichisch-ungarischen Monarchie war er einer der edelsten und reinsten Typen des Österreichers schlechthin, das heißt also: ein übernationaler Mensch und also ein Adelige[r] echter Art. Hätte man ihn zum Beispiel gefragt — aber wem wäre eine so sinnlose Frage eingefallen? —, welcher „Nation“ oder welchem Volke er sich zugehörig fühle; der Graf wäre ziemlich verständnislos, sogar verblüfft vor dem Frager geblieben und wahrscheinlich auch gelangweilt und etwas indigniert. Nach welchen Anzeichen auch hätte er seine Zugehörigkeit zu dieser oder jener Nation bestimmen sollen? — Er sprach fast alle europäischen Sprachen gleich gut, er war fast in allen europäischen Ländern heimisch, seine Freunde und Verwandten lebten verstreut in der weiten und bunten Welt. Ein kleineres Abbild der bunten Welt war eben die kaiser- und königliche Monarchie, und deshalb war sie die einzige Heimat des Grafen. Einer seiner Schwäger war Bezirkshauptmann in Sarajevo, ein anderer Statthaltereirat in Prag, einer seiner Brüder diente als Oberleutnant der Artillerie in Bosnien, einer seiner Vettern war Botschaftsrat in Paris, ein anderer Grundbesitzer im ungarischen Banat, ein dritter stand in diplomatischen Diensten Italiens, ein vierter lebte aus purer Neigung zum Fernen Osten seit Jahren in Peking. Von Zeit zu Zeit pflegte

Franz Xaver seine Verwandten zu besuchen, häufiger natürlich jene, die innerhalb der Monarchie wohnten. Es waren, wie er zu sagen pflegte, seine privaten „Inspektionsreisen“. Sie waren nicht nur den Verwandten, sondern auch den Freunden zugehört, einigen früheren Mitschülern der Theresianischen Akademie, die in Wien lebten. Hier hielt sich der Graf Morstin zweimal im Jahr, Sommer und Winter (zwei Wochen und länger) auf. Wenn er so kreuz und quer und durch die Mitte seines vielfältigen Vaterlandes fuhr, so behagten ihm vor allem jene ganz spezifischen Kennzeichen, die sich in ihrer ewig gleichen und dennoch bunten Art an allen Stationen, an allen Kiosken, in allen öffentlichen Gebäuden, Schulen und Kirchen aller Kronländer des Reiches wiederholten. Überall trugen die Gendarmen den gleichen Federhut oder den gleichen lehmfarbenen Helm mit goldenem Knauf und dem blinkenden Doppeladler der Habsburger <...> überall trugen die Finanziere die gleichen grünen (beinahe blühenden) Portepees an den blanken Säbeln; in jeder Garnison gab es die gleichen blauen Uniformblusen und die schwarzen Salonhosen der flanierenden Infanterieoffiziere auf dem Corso, die gleichen roten Hosen der Kavalleristen, die gleichen kaffeebraunen Röcke der Artillerie; überall in diesem großen und bunten Reich wurde jeden Abend gleichzeitig, wenn die Uhren, von den Kirchtürmen neun schlugen, der gleiche Zapfenstreich geblasen, bestehend aus heiter tönenden Fragen und wehmütigen Antworten.

### **15. Robert Walser Der Tänzer (Erzählung)**

Ich sah einst im Theater einen Tänzer, der mir und vielen anderen Leuten, die ihn ebenfalls sahen, einen tiefen Eindruck machte. Er verspottete den Boden mit seinen Beinen, so wenig Schwere kannte er, und so leicht schritt er dahin. Eine graziöse Musik spielte zu seinem Tanz, und wir alle, die im Theater saßen, dachten darüber nach, was wohl schöner und süßer könne genannt werden, die

leichtfertigen lieblichen Töne oder das Spiel von des lieben, schönen Tänzers Beinen. Er hüpfte daher wie ein artiges sprungfertiges, wohlgezogenes Hündchen, welches, indem es übermütig umherspringt, Rührung und Sympathie erweckt. Gleich dem Wiesel im Walde lief er über die Bühne, und wie der ausgelassene Wind tauchte er auf und verschwand er. — Solcherlei Lustigkeit schien keiner von allen denen, die im Theater saßen, je gesehen oder für möglich gehalten zu haben. Der Tanz wirkte wie ein Märchen aus unschuldigen, alten Zeiten, wo die Menschen, mit Kraft und Gesundheit ausgestattet, Kinder waren, die miteinander in königlicher Freiheit spielten. Der Tänzer selber wirkte wie ein Wunderkind aus wunderbaren Sphären. Wie ein Engel flog er durch die Luft, die er mit seiner Schönheit zu versilbern, zu vergolden und zu verherrlichen schien. Es war, als liebe die Luft ihren Liebling, den göttlichen Tänzer. Wenn er aus der Luft niederschwebte, so war es weniger ein Fallen als ein Fliegen, ähnlich wie ein großer Vogel fliegt, der nicht fallen kann, und wenn er den Boden wieder mit seinen leichten Füßen berührte, so setzte er auch sogleich wieder zu neuen kühnen Schritten und Sprüngen an, als sei es ihm unmöglich, je mit Tanzen und Schweben aufzuhören, als wolle, als solle und als müsse er unaufhörlich weitertanzen. Indem er tanzte, machte er den schönsten Eindruck, den ein junger Tänzer zu machen vermag, nämlich den, daß er glücklich sei im Tanze. Er war selig durch die Ausübung seines Berufes. Hier machte einmal die gewohnte tägliche Arbeit einen Menschen selig — aber es war ja nicht Arbeit, oder aber er bewältigte sie spielend, gleich, als scherze und tändele er mit den Schwierigkeiten, und so, als küsse er die Hindernisse, derart, daß sie ihn lieb gewinnen und ihn wieder küssen mußten. Einem heiteren, über und über in Anmut getauchten Königssohne aus dem goldenen Zeitalter glich er, und alle Sorgen und Bekümmernisse, alle unschönen Gedanken schwanden denen dahin, die ihn anschauten. Ihn anschauen hieß ihn gleich auch schon lieben und verehren und bewundern. Ihn seine Kunst ausüben sehen, hieß für ihn schwärmen. Wer ihn gesehen hatte, träumte und phantasierte noch lang nachher von ihm.

## 16. Hermann Hesse Der Steppenwolf (Auszug)

So stieg ich denn die Treppen von meiner Mansarde hinab, diese schwer zu steigenden Treppen der Fremde, diese durch und durch bürgerlichen, gebürsteten, sauberen Treppen eines hochanständigen Dreifamilienmiethauses, in dessen Dach ich meine Klause habe. Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. Ich wohne weder in Palästen noch in Proletarierhäusern, sondern ausgerechnet stets in diesen hochanständigen, hochlangweiligen, tadellos gehaltenen Kleinbürgernestern, wo es nach etwas Terpentin und etwas Seife riecht und wo man erschrickt, wenn man einmal die Haustür laut ins Schloß hat fallen lassen oder mit schmutzigen Schuhen hereinkommt. Ich liebe diese Atmosphäre ohne Zweifel aus meinen Kinderzeiten her, und meine heimliche Sehnsucht nach so etwas wie Heimat führt mich, hoffnungslos, immer wieder diese alten dummen Wege. Nun ja, und ich habe auch den Kontrast gern, in dem mein Leben, mein einsames, liebloses und gehetztes, durch und durch unordentliches Leben, zu diesem Familien- und Bürgermilieu steht. Ich habe das gern, auf der Treppe diesen Geruch von Stille, Ordnung, Sauberkeit, Anstand und Zahnheit zu atmen, der trotz meinem Bürgerhaß immer etwas Rührendes für mich hat, und habe es gern, dann über die Schwelle meines Zimmers zu treten, wo das alles aufhört, wo zwischen den Bücherhaufen die Zigarrenreste liegen und die Weinflaschen stehen, wo alles unordentlich, unheimisch und verwahrlost ist und wo alles, Bücher, Manuskripte, Gedanken, gezeichnet und durchtränkt ist von der Not der Einsamen, von der Problematik des Menschseins, von der Sehnsucht nach einer neuen Sinngebung für das sinnlos gewordene Menschenleben.

Und nun kam ich an der Araukarie vorbei. Nämlich im ersten Stockwerk dieses Hauses führt die Treppe am kleinen Vorplatz einer Wohnung vorüber, die ist ohne Zweifel noch tadelloser, sau-

berer und gebürsteter als die anderen, denn dieser kleine Vorplatz strahlt von einer übermenschlichen Gepflegtheit, er ist ein leuchtender kleiner Tempel der Ordnung. Auf einem Parkettboden, den zu betreten man sich scheut, stehen da zwei zierliche Schemel und auf jedem Schemel ein großer Pflanzentopf, im einen wächst eine Azalee, im anderen eine ziemlich stattliche Araukarie, ein gesunder, strammer Kinderbaum von größter Vollkommenheit, und noch die letzte Nadel am letzten Zweig strahlt von frischester Abgewaschenheit. Zuweilen, wenn ich mich unbeobachtet weiß, benütze ich diese Stätte als Tempel, setze mich über der Araukarie auf eine Treppenstufe, ruhe ein wenig, falte die Hände und blicke andächtig hinab in diesen kleinen Garten der Ordnung, dessen rührende Haltung und einsame Lächerlichkeit mich irgendwie in der Seele ergreift. Ich vermute hinter diesem Vorplatz, gewissermaßen im heiligen Schatten der Araukarie, eine Wohnung voll von strahlendem Mahagoni und ein Leben voll Anstand und Gesundheit, mit Frühaufstehn, Pflichterfüllung, gemäßigt heitern Familienfesten, sonntäglichem Kirchgang und frühem Schlafengehen.

### **17. Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz (Auszug)**

Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?), die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahre mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte (Widerwillen, warum Widerwillen), waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern, tischlerten, lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.

Die Strafe beginnt.

Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los... Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B. Z.“, „Die neue Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch jemand zugestiegen?“ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte... Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt... Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl.

## **18. Günter Grass Mein Jahrhundert (Auszug)**

1933

Die Nachricht von der Ernennung überraschte uns mittags, als ich mit Bernd, meinem jungen Mitarbeiter, in der Galerie einen Imbiß nahm und dabei mit halbem Ohr Radio hörte. Das heißt, überrascht war ich nicht: nach Schleichers Rücktritt deutete alles auf Ihn, nur noch Er kam in Frage, Seinem Willen zur Macht mußte sich selbst der greise Reichspräsident fügen. Ich versuchte, mit einem Scherz zu reagieren: „Nun wird uns der Anstreicher als Ma-



ler beglücken“, doch Bernd, den sonst die Politik, wie er sagte, „nicht die Bohne“ interessierte, sah sich persönlich bedroht: „Weg! Wir müssen weg!“ rief er.

Zwar belächelte ich seine Überreaktion, sah mich aber gleichwohl in meiner Vorsorge bestätigt: schon vor Monaten hatte ich einen Teil jener Bilder nach Amsterdam ausgelagert, die angesichts der zu erahnenden Machtergreifung als besondes anrühlich zu gelten hatten, mehrere Kirchner, Pechstein, Nolde usw. Nur von des Meisters Hand befand sich noch einiges, die späten farbfrohen Gartenstücke, in der Galerie. Sie gehörten gewiß nicht zur Kategorie „entartet“. Einzig als Jude war er gefährdet, wie seine Frau, wenngleich ich mir und Bernd einzureden versuchte: „Er ist weit über achtzig. Sie werden es nicht wagen, sich an ihm zu vergreifen. Allenfalls wird er von seinem Amt als Präsident der Akademie zurücktreten müssen. Ach was, in drei, vier Monaten ist der Spuk ohnehin vorbei“.

Dennoch hielt oder steigerte sich meine Unruhe. Wir schlossen die Galerie. Und nachdem es mir gelungen war, meinen lieben Bernd, der natürlich in Tränen stand, ein wenig zu beschwichtigen, machte ich mich am späten Nachmittag auf den Weg. Schon bald war kaum ein Durchkommen. Ich hätte die S-Bahn nehmen sollen. Von überall her Kolonnen. Bereits auf der Hardenberg-Straße. In Sechserreihen zogen sie die Siegesallee hoch, einem SA-Sturm folgte der nächste, zielbewußt. Ein Sog schien ihnen Richtung zu geben, zum Großen Stern hin, wo offenbar alle Kolonnen ihren Treffpunkt hatten. Sobald sich die Züge stauten, traten sie auf der Stelle, drängend, ungeduldig: nur kein Stillstand. Ach, dieser schreckliche Ernst in den jungen, von Sturmriemen markierten Gesichtern. Und mehr und mehr Schaulustige, deren Andrang die Fußgängerbereiche zu sperren begann. Über allem dieses gleichgestimmte Singen...

Da schlug ich mich sozusagen in die Büsche, nahm meinen Weg durch den bereits dunklen Tiergarten, war aber nicht der einzige, der bemüht war, auf Nebenwegen voranzukommen, Endlich, nahe dem Ziel, zeigte sich, daß das Brandenburger Tor für den normalen Verkehr gesperrt war. Nur mit Hilfe eines Schutzpolizisten,

dem ich weiß nicht mehr was erzählte, durfte ich zum gleich hinterm Tor liegenden Pariser Platz. Ach, wie oft waren wir hier erwartungsvoll vorgefahren! Welch exklusive und doch bekannte Adresse! Wie viele Atelierbesuche beim Meister! Und immer ging es geistreich zu, oft witzig.

## **19. Heinrich Böll Damals in Odessa (Auszug)**

Damals in Odessa war es sehr kalt. Wir fuhren jeden Morgen mit großen rappenden Lastwagen über das Kopfsteinpflaster zum Flugplatz, warteten frierend auf die großen grauen Vögel, die über das Startfeld rollten, aber an den beiden ersten Tagen, wenn wir gerade beim Einsteigen waren, kam der Befehl, daß kein Flugwetter sei, die Nebel über dem Schwarzen Meer zu dicht oder die Wolken zu tief, und wir stiegen wieder in die großen rappenden Lastwagen und fuhren über das Kopfsteinpflaster in die Kaserne zurück.

Die Kaserne war sehr groß und schmutzig und verlaust, und wir hockten auf dem Boden oder lagen über den dreckigen Tischen und spielten Siebzehn-und-Vier, oder wir sangen und warteten auf eine Gelegenheit, über die Mauer zu gehen. In der Kaserne waren viele wartende Soldaten, und keiner durfte in die Stadt. An den beiden ersten Tagen hatten wir vergeblich versucht auszukneifen, sie hatten uns geschnappt, und wir mußten zur Strafe die großen, heißen Kaffeekannen schleppen und Brote abladen; und dabei stand in einem wunderbaren Pelzmantel, der für die sogenannte Front bestimmt war, ein Zahlmeister und zählte, damit kein Brot plattgeschlagen wurde, und wir dachten damals, daß Zahlmeister nicht von Zahlen, sondern von Zählen kommt. Der Himmel war immer noch neblig und dunkel über Odessa, und die Posten pendelten vor den schwarzen, schmutzigen Mauern der Kaserne auf und ab.

Am dritten Tage warteten wir, bis es ganz dunkel geworden war, dann gingen wir einfach an das große Tor, und als der Posten uns anhielt, sagten wir „Kommando Seltschini“, und er ließ uns

durch. Wir waren zu drei Mann, Kurt, Erich und ich, und wir gingen sehr langsam. Es war erst vier Uhr und schon ganz dunkel. Wir hatten ja nichts gewollt, als aus den großen, schwarzen, schmutzigen Mauern heraus, und nun, als wir draußen waren, wären wir fast lieber wieder drinnen gewesen; wir waren erst seit acht Wochen beim Militär und hatten viel Angst, aber wir wußten auch: wenn wir wieder drinnen gewesen wären, hätten wir unbedingt heraus gewollt, und dann wäre es unmöglich gewesen, und es war doch erst vier Uhr, und wir konnten nicht schlafen, wegen der Läuse und dem Singen und auch, weil wir fürchteten und zugleich hofften, am anderen Morgen könnte gutes Flugwetter sein, und sie würden uns auf die Krim hinüberfliegen, wo wir sterben sollten. Wir wollten nicht sterben, wir wollten auch nicht auf die Krim, aber wir mochten auch nicht den ganzen Tag in dieser schmutzigen, schwarzen Kaserne hocken, wo es nach Ersatzkaffee roch, und wo sie immerzu Brote abluden, die für die Front bestimmt waren, immerzu, und wo immer Zahlmeister in Mänteln, die für die Front bestimmt waren, dabei standen und zählten, damit kein Brot plattgeschlagen wurde.

Ich weiß nicht, was wir wollten. Wir gingen sehr langsam in diese dunkle, holprige Vorstadtgasse hinein; zwischen unbeleuchteten, niedrigen Häusern war die Nacht von ein paar verfaulenden Holzpfehlern eingezäunt, und dahinter irgendwo schien Ödland zu liegen, Ödland wie zu Hause, wo sie glauben, es wird eine Straße gelegt, Kanäle bauen und mit Meßstangen herumfummeln, und es wird doch nichts mit der Straße, und sie werfen Schutt, Asche und Abfälle dahin, und das Graß wächst wieder, derbes, wildes Gras, üppiges Unkraut, und das Schild „Schutt abladen verboten“ ist schon nicht mehr zu sehen, weil sie zu viel Schutt dahin geschüttet haben...

Wir gingen sehr langsam, weil es noch so früh war. Im Dunklen begegneten uns Soldaten, die in die Kaserne gingen, und andere kamen aus der Kaserne und überholten uns; wir hatten Angst vor den Streifen und wären am liebsten zurückgegangen, aber wir wußten ja auch, wenn wir wieder in der Kaserne waren, würden wir

ganz verzweifelt sein, und es war besser, Angst zu haben als nur Verzweiflung in den schwarzen, schmutzigen Mauern der Kaserne, wo sie Kaffee schleppten, immerzu Kaffee schleppten und für die Front Brote abluden, immerzu Brote für die Front, und wo die Zahlmeister in den schönen Mänteln herumliefen, während es uns schrecklich kalt war.

## **20. Peter Bichsel** **San Salvador (Erzählung)**

Er hatte sich eine Füllfeder gekauft.

Nachdem er mehrmals seine Unterschrift, dann seine Initialen, seine Adresse, einige Wellenlinien, dann die Adresse seiner Eltern auf ein Blatt gezeichnet hatte, nahm er einen neuen Bogen, faltete ihn sorgfältig und schrieb: „Mir ist es hier zu kalt“, dann, „ich gehe nach Südamerika“, dann hielt er inne, schraubte die Kappe auf die Feder, betrachtete den Bogen und sah, wie die Tinte eintrocknete und dunkel wurde (in der Papeterie garantierte man, daß sie schwarz werde), dann nahm er seine Feder erneut zur Hand und setzte noch seinen Namen Paul darunter.

Dann saß er da.

Später räumte er die Zeitungen vom Tisch, überflog dabei die Kinoinserate, dachte an irgend etwas, schob den Aschenbecher beiseite, zerriß den Zettel mit den Wellenlinien, entleerte seine Feder und füllte sie wieder. Für die Kinovorstellung war es jetzt zu spät.

Die Probe des Kirchenchores dauert bis neun Uhr, um halb zehn würde Hildegard zurück sein. Er wartete auf Hildegard. Zu alldem Musik aus dem Radio. Jetzt drehte er das Radio ab.

Auf dem Tisch, mitten auf dem Tisch, lag nun der gefaltete Bogen, darauf stand in blauschwarzer Schrift sein Name Paul.

„Mir ist es hier zu kalt“, stand auch darauf.

Nun würde also Hildegard heimkommen, um halb zehn. Es war jetzt neun Uhr. Sie läse seine Mitteilung, erschreke dabei, glaube wohl das mit Südamerika nicht, würde dennoch die Hemden im Kasten zählen, etwas müßte ja geschehen sein.

Sie würde in den „Löwen“ telefonieren.

Der „Löwen“ ist mittwochs geschlossen.

Sie würde lächeln und verzweifeln und sich damit abfinden, vielleicht.

Sie würde sich mehrmals die Haare aus dem Gesicht streichen, mit dem Ringfinger der linken Hand beidseitig der Schläfe entlangfahren, dann langsam den Mantel aufknöpfen.

Dann saß er da, überlegte, wem er einen Brief schreiben könnte, las die Gebrauchsanweisung für den Füller noch einmal — leicht nach rechts drehen — las auch den französischen Text, verglich den englischen mit dem deutschen, sah wieder seinen Zettel, dachte an Palmen, dachte an Hildegard.

Saß da.

Und um halb zehn kam Hildegard und fragte: „Schlafen die Kinder?“

Sie strich sich die Haare aus dem Gesicht.

## **21. Peter Bichsel Die Tochter (Erzählung)**

Abends warteten sie auf Monika. Sie arbeitete in der Stadt, die Bahnverbindungen sind schlecht. Sie, er und seine Frau, saßen am Tisch und warteten auf Monika. Seit sie in der Stadt arbeitete, aßen sie erst um halb acht. Früher hatten sie eine Stunde eher gegessen. Jetzt warteten sie täglich eine Stunde am gedeckten Tisch, an ihren Plätzen, der Vater oben, die Mutter auf dem Stuhl nahe der Küchentür, sie warteten vor dem leeren Platz Monikas. Einige Zeit später dann auch vor dem dampfenden Kaffee, vor der Butter, dem Brot, der Marmelade.

Sie war größer gewachsen als sie, sie war auch blonder und hatte die Haut, die feine Haut der Tante Maria. „Sie war immer ein liebes Kind“, sagte die Mutter, während sie warteten.

In ihrem Zimmer hatte sie einen Plattenspieler, und sie brachte oft Platten mit aus der Stadt, und sie wußte, wer darauf sang. Sie

hatte auch einen Spiegel und verschiedene Fläschchen und Döschen, einen Hocker aus marokkanischem Leder, eine Schachtel Zigaretten.

Der Vater holte sich seine Lohntüte auch bei einem Bürofräulein. Er sah dann die vielen Stempel auf einem Gestell, bestaunte das sanfte Geräusch der Rechenmaschine, die blondierten Haare des Fräuleins, sie sagte freundlich „Bitte schön!“, wenn er sich bedankte.

Über Mittag blieb Monika in der Stadt, sie aß eine Kleinigkeit, wie sie sagte, in einem Tearoom. Sie war dann ein Fräulein, das in Tearooms lächelnd Zigaretten raucht.

Oft fragten sie sie, was sie alles getan habe in der Stadt, im Büro. Sie wußte aber nichts zu sagen.

Dann versuchten sie wenigstens, sich genau vorzustellen, wie sie beiläufig in der Bahn ihr rotes Etui mit dem Abonnement aufschlägt und vorweist, wie sie den Bahnsteig entlang geht, wie sie sich auf dem Weg ins Büro angeregt mit Freundinnen unterhält, wie sie den Gruß eines Herrn lächelnd erwidert.

Und dann stellten sie sich mehrmals vor in dieser Stunde, wie sie heimkommt, die Tasche und ein Modejournal unter dem Arm, ihr Parfüm; stellten sich vor, wie sie sich an ihren Platz setzt, wie sie dann zusammen essen würden.

Bald wird sie sich in der Stadt ein Zimmer nehmen, das wußten sie, und daß sie dann wieder um halb sieben essen würden, daß der Vater nach der Arbeit wieder seine Zeitung lesen würde, daß es dann kein Zimmer mehr mit Plattenspieler gäbe, keine Stunde des Wartens mehr. Auf dem Schrank stand eine Vase aus blauem schwedischem Glas, eine Vase aus der Stadt, ein Geschenkvor-schlag aus dem Modejournal.

„Sie ist wie deine Schwester“, sagte die Frau, „sie hat das alles von deiner Schwester. Erinnerst du dich, wie schön deine Schwester singen konnte“.

„Andere Mädchen rauchen auch“, sagte die Mutter.

„Ja“, sagte er, „das habe ich auch gesagt“.

„Ihre Freundin hat kürzlich geheiratet“, sagte die Mutter.

Sie wird auch heiraten, dachte er, sie wird in der Stadt wohnen.

Kürzlich hat er Monika gebeten: „Sag mal etwas auf französisch“. — „Ja“, hatte die Mutter wiederholt, „sag mal etwas auf französisch“. Sie wußte aber nichts zu sagen.

Stenografieren kann sie auch, dachte er jetzt. „Für uns wäre das zu schwer“, sagten sie oft zueinander.

Dann stellte die Mutter den Kaffee auf den Tisch. „Ich habe den Zug gehört“, sagte sie.

## **22. Ilse Eichinger** **Das Milchmädchen von St. Louis** **(Auszug)**

Das Milchmädchen von St. Louis ist zu groß geraten. Bei allen anderen Berufen, die bäuerlichen ausgenommen, die ihr nicht liegen, stieß sie durch die Decke. Man hat deshalb beim Bürgermeister um Bewilligung angesucht und er hat sie gegeben: sie darf Milchmädchen bleiben. Jetzt läuft sie zwischen den mittelmäßig gebauten Fachwerkhäusern und Brunnen von St. Louis (es ist nicht das gewisse berühmte) und hört die See zischen. Das ist mehr als die meisten hören. Die Putzmacherinnen zum Beispiel hören sie nur halb, die Tellerwäscherinnen in den Hotels, wie sie oft erzählen, nur zum vierten Teil. Sie trägt die Milchkannen an beiden kleinen Fingern und stellt sie vorsichtig auf Treppen, an Treppen und wohin es gewünscht wird, sie verschüttet wenig. Ihre Zöpfe schleifen an den Dachrinnen und verfangen sich manchmal. Dann bleibt sie stehen und befreit sich. Der Bürgermeister ließ ihr zweimal durch je einen Eilbrief raten, die Zöpfe hochzustecken, er erwähnte Milchmädchenurkunden aus drei Jahrhunderten, aber sie lehnte es ab. Sie hat Verwandte in den Dolomiten, Bahnwärtersleute, die sie gerne für kürzere Zeit aufnehmen möchten, wenn der Bürgermeister auf seiner Bitte bestehen sollte. Die Bahnwärtersleute ließen sie wissen, daß man in den Dolomiten ruhig mit hängenden Zöpfen an den Schranken sitzen und jeder anderen Arbeit nachgehen könne. Sie hat oft Verlangen nach den Dolomiten und sieht sich selbst weißgekleidet an den Prellböcken lehnen, während

sie die Schranken bedient. Brav, brav, sagt der Bahnwärter, ihr Verwandter, und streicht ihr über das Haar. Und die Bahnwärtersfrau, ihre Verwandte, ruft: Zum Essen, Cordelia! Sie hieße dort Cordelia, das weiß sie. Sie hat auch einen Bruder in St. Quentin, sie ist gegen die Briefe des Bürgermeisters gefeit. Wenn das Milchmädchen seine Träume von den Dolomiten spinnt, geht es fahrlässiger als gewöhnlich mit der Milch um, stößt an abbröckelnde Häuserecken (in St. Louis bröckeln gerade die unteren Ecken der Häuser häufig ab) oder klemmt die Kannen in enge Dachrinnen und verbeult sie, sobald es zur Besinnung kommt und sie wieder hervorziehen möchte. Dann sprüht bei klarem Himmel aus den Dachrinnen Milch über die stillen Bürger von St. Louis. Keiner beschwert sich. Wenn das Milchmädchen an St. Quentin denkt, neigt es zu größerer Vorsicht als für gewöhnlich, stellt die Kannen sorgfältig in Kreise, die es am Vorabend mit Bleistift vor die Häuser zeichnet, bückt sich zu ihnen, fügt sie wie Edelsteine aneinander und erhebt sich, als lausche es. Der Bruder des Milchmädchens gibt in St. Quentin eine Zeitung heraus, die sich mit der Frühgeschichte der Pfiße befaßt und, soweit es für die Frühgeschichte von Belang ist, auch mit ihrer Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Wie pfiß zum Beispiel Jakob von England seinen Doggen, auf welchen Sprung, in welchem Erdzeitalter, im Bewußtsein welcher Lebenden deutet seine Art hin? Oder Jason, Nimrod, Jesaias als kleine Burschen? Wie pfißen sie und woher kam es? Man kann auf sehr verschiedene Arten pfeifen. Der Bruder des Milchmädchens, er nennt sich Quentin nach dem Ort, den er nicht wechselt, führt seine Zeitung seit sieben Jahren mit oft steigender Abnehmerzahl und manchmal schickt er der Schwester eine Nummer mit dem Postschiff. Sie weiß darum manches.

### **23. Thomas Bernhard Jauregg (Auszug)**

Meine Ankunft in Jauregg, abends, gegen acht Uhr, vor drei Jahren, denke ich, hat zu Hoffnungen berechtigt, die sich nicht erfüllt haben, im Gegenteil, meine Lage hat sich von dem Augen-



blick an, als ich den jaureggschen Boden betrat, nur verschlimmert. Ein Grund, warum ich aus der Stadt fort bin, war ja wohl der ungeheure Überfluß an Menschen gewesen, in welchem ich meiner Schutzlosigkeit in den Körper- und Nervenzentren, meines Mangels an Sinnmöglichkeiten wegen schier zu ersticken drohte. Die Vorstellung, an jedem Tag in der Frühe während des Aufwachens unter der Last von einer Million und siebenhunderttausend Menschen mein Tagwerk verrichten zu müssen, hat mich beinahe umgebracht. So habe ich den plötzlichen Entschluß, die Stadt zu verlassen und das Angebot meines Onkels, des Herrn von Jauregg, in das Hauptcomptoire seiner Steinbrüche einzutreten, als eine positive Wendung für meine Weiterentwicklung genommen. Jetzt aber sehe ich, daß die Verhältnisse auf dem Land noch viel bedrückender sind als diejenigen in der Stadt, und daß vierhundert Menschen in den jaureggschen Steinbrüchen eine viel größere Last auf dem Kopf eines Menschen wie ich darstellen als eine Million und siebenhunderttausend in der Stadt. Und hatte ich geglaubt, im Gegensatz zu den Verhältnissen in der Stadt, wo mir die Anknüpfung neuer Kontakte in einem Zeitraum von beinahe zehn Jahren nicht mehr möglich gewesen war, solche auf dem Lande finden zu können, so habe ich schon bald einsehen müssen, daß ich, indem ich in die Dienste der jaureggschen Steinbrüche trat, einem Irrtum zum Opfer gefallen bin. Hier sind keine Kontakte zu Menschen zu knüpfen, denn die Verhältnisse, die hier herrschen, und die Menschen, die hier in den jaureggschen Steinbrüchen leben, machen die Anknüpfung von Kontakten, wie ich sie wünsche, unmöglich. Vor allem ist das hier von jedem einzelnen als die hervorragendste Kunst entwickelte Mißtrauen gegen alles schuld an der völligen Kontaktlosigkeit zwischen allen in den jaureggschen Steinbrüchen Beschäftigten. War ich mir in den ersten Stunden meines Aufenthaltes in den Steinbrüchen sicher gewesen, in Kürze gefunden zu haben, was ich suchte, Anschluß an Menschen, so habe ich bald eingesehen, daß es mir nicht möglich sein würde, einen wenigstens beruhigenden Gesprächspartner zu finden für meine langen Aben-

de, von den schlaflosen Nächten abgesehen. Noch nie waren mir Menschen mit einer solchen verletzenden Ablehnung wie die in jaureggischen Steinbrüchen begegnet. Daß es möglich ist, einen Hilflosen, Hilfesuchenden auf solche, wie ich denke, niederträchtige Weise für seine Hilflosigkeit zu bestrafen, indem man ihn nicht nur nicht an sich herankommen läßt, sondern sich ihm jedesmal bei der geringsten Annäherung, bei dem Versuch auch nur der geringsten Annäherung, sich ihnen anzuschließen, durch unflätiges Schweigen oder durch unflätige Äußerungen vor den Kopf zu stoßen, entsetzte mich. Zuerst habe ich geglaubt, ihr unmenschliches Verhalten meiner Person gegenüber beruhe auf der Tatsache, oder hing mit der Tatsache zusammen, daß ich ein Neffe des Herrn von Jauregg bin, aber bald habe ich eingesehen, daß dieses, ich muß gestehen, entsetzliche Verwandtschaftsverhältnis in dieser Beziehung überhaupt keine Rolle spielt. Ich verlor und profitierte dadurch nichts. Ich entdeckte, daß alle zu allen gleich sind, was mich, ich erinnere mich genau, für Augenblicke erleichterte, für den Rest meines Aufenthaltes in den Steinbrüchen aber, unter Umständen, wie ich befürchte, für mein ganzes, mir noch zur Verfügung stehendes Leben in das größte Unglück gestürzt hat. Man muß wissen, daß hier zwischen Männern und Frauen zum Beispiel, abgesehen von den natürlichen mechanisch-körperlichen, überhaupt keine Unterschiede bestehen... Auch was ihre Gesichter betrifft, unterscheiden sie sich nicht im geringsten voneinander, ihre hoffnungslose Physiognomie ist die gleiche, die Art, wie sie gehen, wie sie sprechen, wie sie schlafen, sich fortwährend Nahrung beschaffen. Alle haben sie die grauen jaureggischen Arbeitskleider an, die jaureggischen Arbeitskappen auf. Alle werden sie von der jaureggischen Büroapparatur vollkommen gleich behandelt. Und nicht wie sonst, wo Menschen zusammen sind, geben sie sich auf jedem Platz, zum Beispiel auf dem Arbeitsplatz und in der Kantine, entsprechend anders, sie geben sich immer gleich.

## **24. Heinz Knobloch**

### **Am Rande der Liebe**

Im Gebrauchtwarenladen heißt es, dass sie nächste Woche etwas sehr Schönes hereinbekommen, ein Eßservice für zwölf Personen, alles da, alles komplett, später Jugendstil, wie neu, noch nicht benutzt, originalverpackt, nur ein Paar Proben hat die alte Dame gezeigt, die sich jetzt von ihrem Hochzeitsgeschenk trennt, junge Frau von 1915, Kriegstrauung nannte man das, aber der Mann kam nicht zurück, da hat sie ihr Geschirr nie auswickeln mögen.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ehlers S.* Literarische Texte lesen lernen. München : Verlag Klett Edition Deutsch, 1992.
2. *Gemünden G.* Die hermeneutische Wende: Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800. New York ; Bern ; Frankfurt a/M ; Paris : Lang, 1989.
3. *Kraus W.* Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Zur Interpretation literarischer Werke. Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968.
4. *Riesel E.* Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation. Moskau : Hochschule, 1974.
5. *Schutte J.* Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart : Metzler, 1990.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                          |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение .....                                                                                           | 3  |
| 1. К понятию «интерпретация текста» .....                                                                | 5  |
| 2. Интерпретация текста и процесс чтения .....                                                           | 8  |
| 3. Обзор литературы по теории и практике интерпретации текста в отечественной и немецкой филологии ..... | 17 |
| 4. Герменевтика как искусство толкования текста (из истории вопроса) .....                               | 32 |
| 5. Метод лингвостилистической интерпретации художественного текста и его основные принципы .....         | 37 |
| Тексты для лингвостилистического анализа .....                                                           | 54 |
| Список литературы .....                                                                                  | 92 |

*Учебное издание*

**Бондарева** Людмила Михайловна

**АНАЛИТИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА  
(НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК)**

Учебно-методическое пособие

Редактор *Д. А. Малеваная*  
Компьютерная верстка *Г. И. Винокуровой*

Подписано в печать 14.03.2024 г.  
Дата выхода в свет 29.03.2024 г.  
Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 5,9  
Тираж 300 экз. (1-й завод 26 экз.). Заказ 28

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта  
236041, г. Калининград, ул. Невского, 14