

Literalitäten im altsprachlichen Unterricht

Zur Bedeutung der Medienspezifität ausgewählter Rezeptionsdokumente

Sophie K. Maas^{1,*} & Matthias Korn^{2,**}

¹ Georg-August-Universität Göttingen

² Universität Leipzig

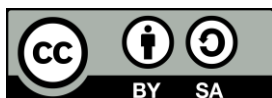
* Kontakt: * Lange-Geismar-Str. 41, 37973 Göttingen

** Förstereistr. 2, 01099 Dresden

s.maas@stud.uni-goettingen.de; Matthias.Korn@uni-leipzig.de

Zusammenfassung: Auf der Grundlage der Lehrpläne der Länder ist die Arbeit mit Rezeptionsdokumenten aus Spätantike, Mittelalter und Neuzeit konstitutiver Bestandteil von altsprachlichem Unterricht. Die unterrichtliche Praxis degradiert jedoch die Dokumente, in denen Stoffe und Motive der Antike rezipiert werden, oftmals zu reinen Materiallieferanten, weil deren Medienspezifität nur ungenügend berücksichtigt wird. Deren Berücksichtigung erfordert vor allem die Würdigung ihrer Funktionalität in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext. Der Beitrag zeigt anhand von drei Beispielen unterschiedlicher Medialität, wie Literalitäten im altsprachlichen Unterricht hinsichtlich der Ansprüche, welche etwa die New London Group für den Umgang mit *Multiliteracies* fordert, angemessen berücksichtigt werden können. Als Beispiele werden herangezogen: Skulpturenensemble, Theaterstück und Bild.

Schlagwörter: altsprachlicher Unterricht, Rezeption, mediale Literalität(en)



© Die Autor*innen 2020. Dieser Artikel ist freigegeben unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 Deutschland (CC BY-SA 4.0 de).

URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/legalcode>

1 Vorbemerkungen zum Begriff der Literalität

Mediale Literalität (als Gegenbegriff zu Oralität) wird in Anlehnung an McLuhan verstanden als Weitergabe von kulturellen Inhalten in medienspezifischer Form und zunächst als Oberbegriff für Literalität von Text, Literalität von Bild, Literalität von Musik und Literalität von Film. Daneben erscheinen weitere mediale Literalitäten denkbar, wie z.B. die von Oper oder Theater, die Medien verknüpfen, aber auch darüber hinausgehen (z.B. durch Bewegung bzw. Wirkung im Raum). Außerdem sind neben der medialen Literalität auch andere Literalitätsformen denkbar, wie die von Hug referierte Diskussion im Bereich der Medienbildung zeigt (vgl. Hug, 2011, S. 164–167). Somit ist die Frage nach Literalitäten primär ein Teil der übergeordneten, wichtigen Frage, wie sich Medienbildung definiert. Die Frage nach den Literalitäten im altsprachlichen Unterricht ist davon nur ein kleiner, zudem auf die Medien fixierter Teil. Wir als Vertreter*innen der lateinischen Fachdidaktik wollen zeigen, dass die Anknüpfung an diese „Diskurslandschaft“ (Hug) gut geeignet erscheint, das Bildungspotenzial des Lateinunterrichts zeitgemäß sowohl in interkultureller als auch in intermedialer Weise zu aktualisieren, wenn Schüler*innen nämlich die Kompetenz erwerben, in angemessener Weise mit verschiedenen Medialitäten umzugehen.

2 Der Bezug zur Zielperspektive „Altsprachlicher Unterricht“

Altsprachlicher Unterricht ist generell sehr textlastig. Aber auch was die Rezeption von Stoffen und Motiven der antiken Literaturen betrifft, werden andere Medien (Bild, Musik, Film u.a.) im Wesentlichen auf die Funktion als *ancillae* (*ancilla*: lat. Magd, Dienerin) beschränkt, d.h., die Fachdidaktik scheint die weiteren Medien fast ausschließlich als Lieferanten von Stellen, an denen diese Stoffe und Motive vorkommen, zu begreifen, sich aber nicht ausreichend um die Spezifik des jeweiligen Mediums und seine Literalität zu kümmern. Beredtes Zeugnis davon ist das Nebeneinander von ganz unterschiedlichen, kaum kommentierten Abbildungen im Briefmarkenformat in nahezu allen Lehrbüchern im deutschsprachigen Raum. Oben war festgestellt worden, dass unter medialer Literalität die Weitergabe kultureller Inhalte in medienspezifischer Form zu verstehen ist. Literalität wird erst dann in medienspezifischer Weise ernst genommen, wenn auch die jeweilige Funktionalität berücksichtigt wird, die ja im Hinblick auf Bildungsinhalte und -ziele von erheblicher Relevanz ist.

3 Beispiel I: Die Sandsteinskulpturen der Melpomene und der Andromeda (um 1730) im Barockgarten Großsedlitz

Im ehemaligen königlich-sächsischen Lustgarten zu Großsedlitz aus dem 18. Jahrhundert befindet sich eine Orangerie; oberhalb der westlichen Begrenzung der Rasenfläche, die zwischen der unteren Orangerie und der Treppe liegt, befindet sich eine Sandsteinskulptur der Melpomene¹ und eine der Andromeda², die erstgenannte an der Süd-, die zweite an der Nordecke.

Beide sind Gestalten der antiken Mythologie. Melpomene ist eine der neun Musen, nämlich die der tragischen Dichtung. Dass die eine Skulptur sie meint, wird vor allem erkennbar durch das Attribut der weinenden Theatermaske. Melpomene steht sekundär auch für Rhetorik, lyrische Gesänge und Totenklage. Im letztgenannten Zusammenhang ist wahrscheinlich die Fackel als Attribut der Großsedlitzer Melpomene zu sehen, die von Kiese Wetter als Todessymbol gedeutet wird (vgl. Ritschel, Pohle, Kiese Wetter &

¹ Abbildung im Internet verfügbar unter: <https://tinyurl.com/y7e6cmjg>; Zugriff am 26.12.2019.

² Abbildung im Internet verfügbar unter: <https://tinyurl.com/ycrn98kt>; Zugriff am 26.12.2019.

Barockgarten Großsedlitz, 2004, S. 56). Andromeda ist die Tochter des äthiopischen Königs Kepheus und der Kassiopëia. Die Mutter hatte geprahlt, dass Andromedas Schönheit die der Nereiden übertreffe; daraufhin hatte Poseidon ein Seeungeheuer und eine Flut zur Bestrafung geschickt. Um das Land von dieser Plage zu befreien, wurde Andromeda auf Weisung Poseidons an einen Felsen am Meer gekettet, um dem Ungeheuer geopfert zu werden. Der Held Perseus jedoch kam hinzu, besiegte das Ungeheuer, befreite Andromeda von den Ketten, die sie an den Felsen fesselten, und nahm sie zur Frau. Der Mythos von Andromeda war in der Antike v.a. durch die gleichnamige Tragödie des Euripides weithin bekannt, *Andromeda* eines von dessen beliebtesten Bühnenspielen, Andromeda somit – wie etwa auch Medea – das Muster einer tragischen Heldin. Die Zuschreibung der Großsedlitzer Skulptur kann aufgrund des Attributs der (gesprengten) Kette als gesichert gelten. Die Kette bzw. die Fesseln, mit denen Andromeda von ihren Eltern für das Seeungeheuer an den Felsen fixiert wurde, sind topologisch bekannt (vgl. Schauenburg, 1981, S. 774–790).

Beide Figuren verkörpern somit das Tragische. Dieser Gesichtspunkt der Literalität dieser Skulpturen wird aber erst dann in vollem Maße gewürdigt, wenn deren Funktionalität im Kontext eines Lustgartens bzw. im räumlichen Umfeld von zwei Orangerien klar wird.

Betrachten wir dazu die folgende Lageskizze:

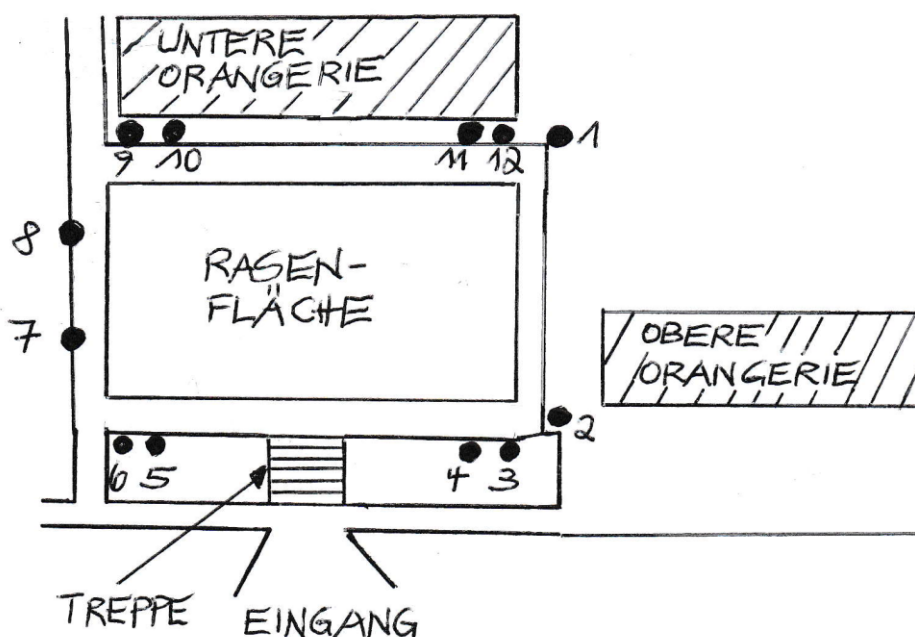


Abbildung 1: Nordseite des Lustgartens zu Großsedlitz; nicht maßstabgetreue Skizze des Autors

Die Skulpturen 1 (Melpomene) und 2 (Andromeda) bilden gewissermaßen eine tragische Achse. Diese steht für eine imaginäre Begrenzung des Bühnenhauses eines antiken Theaters. Die tiefer liegende Rasenfläche davor bildet eine stilisierte Orchestra, um die herum durch weitere Sandsteinskulpturen eine Cavea angedeutet ist, und zwar von dort befindlichen „Zuschauer*innen“ (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 und 12). Alle diese weiteren Sandsteinskulpturen stellen antike Fruchtbarkeits- und Vegetationsgottheiten dar³ bzw. stehen mit Fruchtbarkeit und Liebesfreude in Verbindung.⁴

³ 3: Pomona (= Göttin der Baumfrüchte) mit Fruchtkorb auf dem rechten Arm; 4: Pomona mit Füllhorn im linken Arm; 5: Pomona mit Fruchtzweigen; 6: Pomona mit Kürbissen; 9: Pomona mit Früchten in beiden Händen; 10: Flora (= Vegetationsgöttin) mit Blütenkranz im erhobenen rechten Arm; 11: Pomona mit Füllhorn, das von beiden Händen gehalten wird; 12: Pomona mit Fruchtkorb in beiden Händen.

⁴ 7: Aphrodite / Venus; 8: Adonis.

Sprießende Vegetation, Fruchtbarkeit und Liebe(sfreude), kurzum blühendes Leben treten so nach dem Willen der Gartenplaner hier im Umfeld der Orangerien, den Stätten von Blüte und Vegetation, in Kontrast zum Tragischen und zum Tod – und dies mit ausschließlich antiken „Personal“. Auf diese Weise wird die Kontrastierung gewissermaßen zum Rätsel, das die Besucher*innen/Betrachter*innen lösen sollen.

Oben war festgestellt worden, dass Literalität erst dann in medienpezifischer Weise ernst genommen wird, wenn auch die jeweilige Funktionalität berücksichtigt wird, die ja im Hinblick auf Bildungsinhalte und -ziele von erheblicher Relevanz ist. So wäre es didaktisch nicht ausreichend, die Sandsteinskulpturen von Melpomene und Andromeda im Barockgarten Großsedlitz anhand ihrer Attribute nur als tragische Figuren zu identifizieren, wenn man diese nicht in Zusammenhang mit der Funktion bringt und aus ihnen eine Literalität der Bilder, in diesem Fall Standbilder, entwickelt: Das Konzept der Gartenanlage scheint hier sowohl mit der Vorstellungskraft als auch mit Bildung und Gelehrsamkeit der Betrachter*innen zu spielen. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass dieses Spiel nicht nur auf die Bildsemantik der Skulpturen beschränkt ist, sondern zusätzlich eine räumliche Komponente hat.⁵ Erst diese, die Spezifik von Medium und Raum berücksichtigende Erkenntnis hat den Stellenwert von Literalität, ist infolgedessen von erheblichem didaktischen Wert und muss daher auch im Lateinunterricht zum Tragen kommen, wenn es um Rezeption dieser antiken Stoffe und Motive geht.

4 Beispiel II: Ovids tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe in Verbindung mit dem Spiel im Spiel in Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream* (V, 1, 44–338)⁶

Ovids Bearbeitung der Geschichte von Pyramus und Thisbe im vierten Buch der *Metamorphosen* (Verse 55–166) wurde vielfach rezipiert wie auch in der Forschung untersucht und eignet sich zudem besonders gut für den Schulkontext, da die Aktualität, Relevanz und „Nachwirkung an zwei hervorragenden Beispielen der Weltliteratur gezeigt werden kann“ (Lachawitz, 1982, S. 82): Shakespeares *Romeo and Juliet*, in dem motivische Anleihen und inhaltliche Einzelaspekte weiterwirken, und *A Midsummer Night's Dream*, in dem markante Motive in Analogie zum Original stehen. Die Medialität letzteren Werkes, auf das hier eingegangen werden soll, besteht einerseits im Allgemeinen in Shakespeares Inszenierung als Komödie, andererseits spezifisch in der in dieser Komödie auf der Bühne inszenierten Parodie von Ovids Geschichte als „play-within-the-play“.

Die Erzählung von Pyramus und Thisbe hat bei Ovid die folgenden Handlungselemente: Das Liebespaar Pyramus und Thisbe ist voneinander durch eine Hauswand getrennt und kann sich lediglich durch einen Riss in dieser Wand miteinander unterhalten. Aufgrund ihrer tiefen Liebe zueinander fassen sie den Entschluss, die räumliche Distanz zu überwinden und sich unter einem Maulbeerbaum außerhalb der Stadt zu treffen. Thisbe gelangt zuerst zum Treffpunkt und wird dort von einer Löwin überrascht, der sie zwar entkommen kann, die jedoch ihren Schleier mit Blut beschmiert. Als Pyramus am Treffpunkt ankommt, sieht er den blutbefleckten Schleier, zieht die falschen Schlüsse und begeht Selbstmord. An dieser Stelle steht in Ovids Erzählung die Metamorphose der Früchte des Maulbeerbaums, die durch Pyramus' Blut rot gefärbt werden. Thisbe kehrt daraufhin zurück, sieht ihren Liebsten tot und begeht ebenso Selbstmord. Die letzten Worte Thisbes bewegen die Götter: Die Maulbeeren bleiben auf ewig rot und erinnern an den tragischen Tod der Liebenden.

⁵ Von grundlegender Bedeutung für die Bildsemantik von Figuren und Figurenensembles ist die Arbeit von Hölscher (1987).

⁶ Zu diesem Abschnitt vgl. Maas (2018).

Obwohl die Metamorphose der Früchte – der Werkstitel der *Metamorphosen* legt dies nahe – ein zentraler Aspekt der Erzählung ist, stehen auf gleicher Ebene die tragische Liebesbeziehung des jungen Paares und deren Hindernisse. Sprache und Stil untermalen dabei vordergründig die Tragik: so zum Beispiel durch *amor* als Hauptmotiv, die Prolepsen, die pathetischen Reden der Figuren und die effektiv stilisierten dramatischen Monologe (vgl. beispielsweise von Albrecht & Glücklich, 2002; von Albrecht, 2014; Lachawitz, 2013, S. 15–24). Es finden sich jedoch auf der anderen Seite auch eine Reihe von erzählerischen Aspekten, die dem Leser tiefes Mitgefühl versagen und eine humoristische Wirkung haben: so zum Beispiel die Personifizierung der Wand, stereotype Sentenzen des Erzählers und Parodien auf das Genre der Liebeslegie (vgl. beispielsweise Barkan, 1986; Carroll, 1985, insbesondere Kapitel 5).

Shakespeares Rezeption der Erzählung bei Ovid in seiner Komödie *A Midsummer Night's Dream* setzt dieses gegensätzliche Deutungspotenzial humoristisch-scurril um. Dabei stehen die Motive im „play-within-the-play“ in einer markanten Analogie zum Original bei Ovid. So stellen die Bühnenhandwerker das Schauspiel zwar in der ursprünglich tragischen Form dar (vgl. Brown, 1999, S. 60); Shakespeare gestaltet dabei jedoch die klassische Erzählung der jungen Liebe völlig um und verlagert den Fokus in der Bühnenbearbeitung (vgl. Bate, 1993, S. 130f.): Die prominenten Merkmale in Shakespeares Version sind „Lion“, „Wall“ und der parodiert dargestellte zweifache Selbstmord (vgl. Carroll, 1985, S. 160). Während Shakespeare die Psychologisierung sowie Emotionalisierung durch die Entfaltung tragischer Aspekte völlig außer Acht lässt und nur Formalia übernimmt, wird die pathetische Wirkung übersteigert und so gebrochen (vgl. Römisch, 1976, S. 123). Indem er ein Schauspiel (das „play-within-the-play“) in ein anderes (*A Midsummer Night's Dream*) integriert, überspitzt Shakespeare das Bewusstsein der Hörer*innen bzw. Zuschauer*innen, dass die Darstellung lediglich fiktional ist, und hält das Publikum durch die spezifische Medialität – die humoristisch-scurrile Performanz der Aufführung – so von emotionaler Teilnahme am (tragischen) Schicksal der Liebenden ab (siehe dazu auch Brown, 1999, S. 63).

Die mediale Literalität der Erzählung bei Shakespeare wird einerseits durch ihre Inszenierung als Komödie und andererseits als „play-within-the-play“ offenbar. Aspekte, die dies verdeutlichen, sind: die Aufführung durch die einfältigen Handwerker, die die Rollen gewissermaßen „re-enacten“; die Personifizierung von „Lion“, „Wall“ und „Moonlight“ (siehe dazu Rudd, 2000, S. 117); die erklärenden Prologe der Schauspieler sowie die alles überschattenden Kommentare und Bewertungen der Zuschauer*innen, die die Performance stetig unterbrechen und denen somit eine viel höhere Wertigkeit als dem eigentlichen „play“ und somit Ovids ursprünglichem Inhalt zukommt; zudem der Fokus auf Lappalien in der Erzählung und die Entfremdung tragischer Aspekte, zum Beispiel die überstilisierten Todesreden.

Zwar sind Aspekte mit latent humoristischem Deutungspotenzial bereits bei Ovid angelegt; Shakespeare hat diese jedoch bis hin zur extremen Absurdität weitergedacht und intensiviert. Emotionalisierende und dramatische Elemente werden also aus der Darstellung ausgeschlossen, um das Genre der Parodie im Werk allgemein und insbesondere in der Bühnenbearbeitung zu bedienen. Die Spezifik des Mediums Theater und dessen Literalität müssen in der Rezeption der Geschichte von Pyramus und Thisbe bei Ovid im altsprachlichen Unterricht berücksichtigt werden. Dabei müssen Fragen wie „Welche Gründe könnte Shakespeare gehabt haben, eine derartige Parodie auf Ovids Geschichte zu seiner Zeit in dieser Weise darzustellen?“ oder „Welche Rolle spielt das (für Shakespeare) zeitgenössische Publikum?“ in Betracht gezogen werden. Erstere Frage ist in der Shakespeareforschung seit jeher problematisch, da „sowohl die Umsetzung [des Dramas *A Midsummer Night's Dream*] durch das Theater als auch die interpretierende Aneignung durch die Kritik in allen Epochen Schwierigkeiten gemacht hat“ (Suerbaum, 2015, S. 116). In der Forschung wird immer wieder die Nähe zu *Romeo and Juliet* bemerkt: Beide Dramen sind zur gleichen Zeit entstanden und haben, wie bereits beschrieben

wurde, auffällige Gemeinsamkeiten (vgl. beispielsweise Suerbaum, 2015, S. 113). Womöglich muss *A Midsummer Night's Dream* also nicht nur als Parodie auf Ovids Geschichte, sondern auch auf Shakespeares eigene Tragödie gelesen werden. Auch das zeitgenössische Publikum spielt im Zuge dessen eine zentrale Rolle: Auf diese Frage geht Ulrich Suerbaum ein, der das Theaterpublikum zu Shakespeares Zeit als „ein[en] lockere[n], aus heterogenen Gruppen zusammengesetzte[n] Zweckverband mit dem Ziel des Vergnügens und der Unterhaltung“ charakterisiert (Suerbaum, 2015, S. 33; siehe auch S. 41). Der Fokus liegt hier also auf dem Unterhaltungswert des Dramas, durch den die Bedürfnisse des Theaterpublikums nach Pomposität, „action“ und Faszination – kurz: spaßigem Zeitvertreib – befriedigt werden. Aber auch ein Shakespeareforscher wie Suerbaum findet auf die Frage nach dem Adressatenbezug der Komödie und der Bedeutung hinsichtlich Ovids Geschichte keine allumfassende Antwort.

Im altsprachlichen Unterricht bleibt es dennoch unzureichend, die hier betrachtete (und auch andere) Rezeption(en) der Geschichte von Pyramus und Thisbe auf die Funktion einer *ancilla* zu beschränken: Vielmehr muss der Funktionalität der Rezeption von Shakespeare Genüge geleistet werden, die letztlich den Blick eines zeitgenössischen, d.h. heutigen Publikums, das die shakespearische Version kennt, auf die ovidische Geschichte verändert und daher berücksichtigt werden muss.

5 Beispiel III: Ovids tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe in Verbindung mit Nicolas Poussins Ölgemälde *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*

Das Ölgemälde wurde vom französischen Maler Nicolas Poussin im Jahr 1651 geschaffen.⁷ In ihm nimmt der Barockkünstler Bezug auf die bekannte literarische Erzählung des römischen Dichters Ovid vom tragischen Ende der Geschichte der Liebe zwischen den Jugendlichen Pyramus und Thisbe (vgl. Ovid, Buch 4, Verse 55–166).

Von rechts stürzt Thisbe herbei auf den im Gras liegenden Leichnam des Pyramus zu. Ganz rechts im Bild ist der Schleier zu sehen, der das Missverständnis herbeigeführt hatte, das zum Selbstmord des Pyramus führte. Diese mythologische Szene bildet – links durch einen Wald begrenzt – den Vordergrund einer Landschaftsdarstellung, in deren Mitte sich ein See mit einer kleinen Insel befindet, der von Hügeln umgeben ist. Auf den Hügeln befinden sich Gebäude einer Siedlung; im Hintergrund erhebt sich ein höherer Berg. Über die Szene zieht ein Gewittersturm, dessen Stärke man an der Biegung der Baumwipfel ablesen kann. Am linken oberen Bildrand wird aber an der wiederkehrenden Helligkeit des Himmels ersichtlich, dass der Sturm bereits im Abzug begriffen ist. In der Bildmitte befinden sich durch das Gewitter aufgeschreckte Tierherden mit begleitenden Hirten zu Fuß und zu Pferde. Das Pferd eines Hirten ist durch einen angreifenden Löwen zu Fall gebracht worden. Der Angriff dieses möglicherweise durch die mythologische Erzählung des Ovid angeregten Löwen wird durch einen weiteren Hirten abgewehrt.

In dem Ölgemälde wird das antike Motiv des tragischen Ausgangs der Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe rezipiert. Mit dieser Feststellung allein wird jedoch die Literalität des Mediums nur unzureichend gewürdigt, weil dessen Funktionalität nicht vollständig berücksichtigt wird. Diese hängt damit zusammen, dass im 17. Jahrhundert die Landschaftsmalerei derart in Mode war, dass eine regelrechte *aemulatio* unter den damaligen Landschaftsmalern einsetzte (vgl. Büttner, 2006, zu Poussin vgl. besonders S. 139–147). Poussins Mittel zur Überbietung seiner Kollegen und von deren Produktionen war in erster Linie die Anreicherung von Landschaftsgemälden um Szenen

⁷ Nicolas Poussin (1651). *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*. Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inventar-Nr. ST 99/1849. Zugriff am 27.12.2019. Verfügbar unter: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/gewitterlandschaft-mit-pyramus-und-thisbe>.

aus dem täglichen Leben und auch aus der antiken Mythologie im Miniaturformat. Das Ölbild *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* ist also in erster Linie einmal ein Landschaftsgemälde und erst in zweiter Hinsicht die Rezeption eines antiken Stoffes. Dabei werden möglicherweise der Mensch und Tier gefährdende Gewittersturm und die in der Katastrophe endende Liebe zwischen Pyramus und Thisbe gleichnishaft zueinander in Beziehung gesetzt:⁸ „[...] gefährlicher Sturm und stürmische, gefährliche Liebe [...]“ (Hosch, 2017, S. 16).

Ein weiteres Mittel der *aemulatio* Poussins ist die Dynamisierung der Handlung: Thisbe steht nicht entsetzt neben dem Leichnam des Pyramus, sondern stürzt mit erhobenen Händen herbei; das Unwetter wird nicht nur durch die Dunkelheit des Himmels symbolisiert, sondern durch die sturmbedingte Bewegung der Baumwipfel; die Furcht der Nutztiere vor dem Gewitter äußert sich im Bild in der Flucht der Herden usw.

Zur Würdigung der Funktionalität des Ölgemäldes und seiner Interpretation sind die genannten Gesichtspunkte unerlässlich; der einfache Hinweis, dass Metamorphosenstoff rezipiert wurde, degradiert das Ölgemälde in seinem kulturgeschichtlichen Kontext zur *ancilla* und lässt die vorliegende mediale Literalität nicht zu ihrem Recht (und im unterrichtlichen Kontext damit natürlich auch nicht zu der in die Interpretation mündenden didaktischen Entfaltung) kommen.

6 Resümee

Zu den Aufgaben des Lateinunterrichts gehört die Berücksichtigung der Rezeption antiker Themen und Motive in Spätantike, Mittelalter und Neuzeit. Wenn dabei andere Medien als nur Texte befasst sind (z.B. Bild, Film, Musik), so dürfen diese aber nicht nur als bloße Belege angesehen werden, die die Wirkmächtigkeit antiker Inhalte bis in die Gegenwart dokumentieren, sondern müssen auch in ihrer medienpezifischen Literalität gewürdigt werden.

Dies erfordert v.a. die sorgsame Beschäftigung mit der jeweiligen Funktionalität, die in diesem Beitrag an drei Beispielen vorgeführt wurde und die im Hinblick auf Bildungsinhalte und -ziele als relevanter Bestandteil einerseits der Rezeption, andererseits aber auch der Schülerkompetenz im Umgang mit verschiedenen Medialitäten begriffen werden muss.

Die Fachdidaktik der alten Sprachen arbeitet hier noch zu reduktionistisch, d.h., sie beschränkt sich noch zu sehr auf die eigentlichen Stoffe und Motive selbst. Dass auch andere Medien als der Text ihre je eigene Literalität besitzen, hat den altsprachlichen Unterricht und vor allem dessen Lehrbücher noch nicht in wünschenswertem Maß erreicht.

Literatur und Internetquellen

- Albrecht, M. von (2014). *Ovids Metamorphosen. Text, Themen, Illustrationen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Albrecht, M. von, & Glücklich, H.-J. (2002). *Interpretationen und Unterrichtsvorschläge zu Ovids ‚Metamorphosen‘* (Consilia 7). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Barkan, L. (1986). *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*. New Haven, CT, & London: Yale University Press.
- Bate, J. (1993). *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198183242.001.0001>
- Brown, S.A. (1999). *The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*. London: Duckworth.

⁸ Diese Interpretation vertritt u.a. Hubert Hosch (2017).

- Büttner, N. (2006). *Geschichte der Landschaftsmalerei*. München: Hirmer.
- Carroll, W.C. (1985). *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400854813>
- Hölscher, T. (1987). *Römische Bildsprache als semantisches System*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hosch, H. (2017) *Die Landschaft (mit) der Thisbe (im Gewitter) oder: Bildinterpretationen an der Grenze*. Zugriff am 15.01.2020. Verfügbar unter: https://www.freies-kunstforum.de/hosch_2017_poussin_pyramus_thisbe.pdf.
- Hug, T. (2011). Von der Medienkompetenz-Diskussion zu den „neuen Literalitäten“ – Kritische Reflexionen in einer pluralen Diskurslandschaft. *MedienPädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, (20: Medienbildung im Spannungsfeld medienpädagogischer Leitbegriffe), 159–174. Zugriff am 03.12.2018. Verfügbar unter: <https://www.medienpaed.com/article/view/400/394>. <https://doi.org/10.21240/mpaed/20/2011.09.18.X>
- Lachawitz, G. (1982). Ovids *Pyramus und Thisbe* – eine aus lernzielorientierten Fragen entwickelte Interpretation. *Der altsprachliche Unterricht*, 25, 82–88.
- Lachawitz, G. (2013). Ovids *Pyramus und Thisbe*: Novelle, Tragödie, Parodie. *Ianus*, 34, 15–24.
- Maas, S.K. (2018). *Ovids Pyramus-und-Thisbe-Mythos bei Shakespeare – gegensätzliche Deutungspotentiale literarisch umgesetzt*. Abschlussarbeit im Fach Latein des (Zwei-Fächer-)Bachelor-Studiengangs zur Erlangung des Akademischen Grades „Bachelor of Arts“ (B.A.) der Georg-August-Universität Göttingen. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Ritschel, H., Pohle, C., Kiesewetter, A., & Barockgarten Großsedlitz (Hrsg.). (2004). *Der königliche Lustgarten zu Großsedlitz. Die Skulpturen*. Heidenau: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsens.
- Römisch, E. (1976). *Metamorphosen Ovids im Unterricht*. Heidelberg: Kerle.
- Rudd, N. (2000). *Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid*. In A.B. Taylor (Hrsg.), *Shakespeare's Ovid: the Metamorphoses in the Plays and Poems* (S. 113–125). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schauenburg, K. (1981). Andromeda I. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. 1,1* (S. 774–790) Zürich & München: Artemis.
- Suerbaum, U. (2015). *Der Shakespeare-Führer*. Stuttgart: Reclam.

Beitragsinformationen

Zitationshinweis:

Maas, S.K., & Korn, M. (2020). Literalitäten im altsprachlichen Unterricht. Zur Bedeutung der Medienspezifika ausgewählter Rezeptionsdokumente. *PraxisForschungLehrer*innenBildung*, 2 (4), 170–177. <https://doi.org/10.4119/pflb-3533>

Online verfügbar: 02.07.2020

ISSN: 2629-5628



© Die Autor*innen 2020. Dieser Artikel ist freigegeben unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 Deutschland (CC BY-SA 4.0 de).

URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/legalcode>