

Dietrich Harth / Gerhard vom Hofe

Unmaßgebliche Vorstellung einiger literaturtheoretischer Grundbegriffe

1. Praxis und Theorie

Der Begriff »Literaturtheorie« als Bezeichnung für eine streng wissenschaftliche Begründung allgemeiner Prinzipien für das Phänomen »Literatur« ist erst eine »Erfindung« des 20. Jahrhunderts. Und als heute üblicher Terminus für eine (zumeist akademische) Teildisziplin der Literaturwissenschaft setzt Literaturtheorie »die Etablierung der Philologien als historischer Wissenschaften im 19. Jahrhundert voraus« (Turk, 1979, S. 7). Der Sache nach jedoch, wenn auch noch nicht hinsichtlich des modernen wissenschaftstheoretischen Anspruchs, ist das literaturtheoretische Interesse spätestens seit der die europäische Tradition der Poetik begründenden fragmentarischen Schrift des Aristoteles über die »Dichtkunst« ausgeprägt; und die Untersuchung »dirigierender Begriffe« (F. Schlegel, 1971, S. 134) als Wegweiser für Produktion und Kritik der Literatur verrät schon in der Geschichte der normativen Regelpoetiken ansatzweise die dann im 18. Jahrhundert (etwa bei Batteux oder bei Lessing) dominante Tendenz systematischer Reduktion auf letzte Grundprinzipien. Indessen bleibt selbst für den literaturtheoretischen Systematiker des Aufklärungsjahrhunderts die Ausrichtung seiner Arbeit auf die Praxis (Kritik) verbindlich. Theorie wird nämlich – im Einklang mit der Tradition der Rhetorik und Poetik – verstanden als »Inbegriff [. . .] von praktischen Regeln«, wobei »diese Regeln, als Prinzipien, in einer gewissen Allgemeinheit gedacht werden« (Kant, Bd. 9, S. 127).

Für die Disziplinen der Rhetorik und Poetik gilt generell, und darauf deuten schon die griechischen und lateinischen Begriffe (»*techné*« und »*ars*«) hin, daß hier im Unterschied zur Philosophie und zur Wissenschaft (»*epistémé*«) pragmatische Einsichten kodifiziert werden. Das Interesse einer aus dem Erfahrungswissen abstrahierten theoretischen Erkenntnis mit ständiger Rücksicht auf die Praxis (ursprünglich der dichterischen Produktion, später auch der Kritik) besteht eindeutig in der

Zweckdienlichkeit. Die erklärte Absicht dieser Disziplinen liegt in der Vermittlung von »Kunstfertigkeiten« im Lichte theoretischer Einsichten. In diesem Sinne versteht neuerdings auch noch Weimar in seiner *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft* die Poetik als eine *angewandte* Literaturtheorie, wenn er ihr die Aufgabe »systematische[r] Erkundung der Möglichkeiten des Schreibens« zu mißt (Weimar, 1980, §§184, 186, 189; vgl. auch Abrams, 1978, S. 15f).

Theoretische Aussagen, der dichterischen Praxis als Gesetzmäßigkeiten der Gattung und somit als ein Allgemeines abgewonnen und wiederum als Leitfaden für künftige poetische Praxis fixiert, intendieren freilich – Aristoteles zufolge – kein universal gültiges und wahres Wissen; sie bleiben auf den Bereich des Wahrscheinlichen (Empirischen) beschränkt. Daraus folgt nun für die Gegenstände der Rhetorik und Poetik, daß diese aus methodischen Gründen (da ihre theoretischen Bestimmungen nicht aus dem wahren Wissen deduziert oder metaphysisch begründet werden können) »durch keine Theorie erschöpft werden« können (F. Schlegel, Athenäumsfragment 116). Was Schlegel für die »progressive Universalpoesie« reklamierte, kann für die theoretische Erschließung des Phänomens »Literatur« überhaupt geltend gemacht werden, wenn man hier einmal absieht von der Tradition idealistischer Kunstphilosophie und deren Prämissen.

Die Frühromantiker hofften aus ihrer Perspektive trotz skeptischer Einsichten gleichwohl, dem vermeintlichen Theoriedefizit der Aufklärungspoetik (und ihrer Vorgeschichte) durch eine philosophisch fundierte »objektive« Theorie der Poesie wirksam begegnen zu können. Denn offenbar schien es doch nicht prinzipiell an der Theorie zu liegen, »wenn sie zur Praxis wenig taugte, sondern daran, daß *nicht genug* Theorie da war«, um nochmals mit Kant zu reden (Kant, Bd. 9, S. 127); oder anders gesagt: die Romantik träumte von einer qualitativ neuen, transzendentalphilosophisch begründeten »wissenschaftlichen« Literaturtheorie, welche verbindliche regulative Prinzi-

pien für die Produktion und die kritische Praxis aufzustellen fähig wäre.

Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbreitete Klage über den Mangel überkommener Theoriekonzepte gerinnt in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskussion geradezu zum Topos (vgl. z. B. bei Pasternack, 1975, S. 13, S. 36 ff.; Göttner/Jacobs, 1978, S. 12 u. ö.; Plett, ²1979, S. 19 u. ö.), vor allem bei den Kritikern der hermeneutisch orientierten Textauslegung und deren (»vorwissenschaftlichem«) Theorieverständnis. Die modernen »kritischen Rationalisten« und formalistischen Literaturtheoretiker unterschiedlicher Provenienz werden nicht müde, die mangelnde Stringenz und Systematik der in semantischen Literaturtheorien verwendeten Terminologie und Methodik zu betonen. Und sie fordern »explizite« und »exakte« Theorien, für welche die Bedingungen wissenschaftlicher Theorien der Moderne überhaupt zu gelten hätten, entsprechend dem in den Naturwissenschaften vertretenen Anspruch. Man müsse mit widerspruchsfreien (verifizierbaren oder falsifizierbaren) Theorien operieren und auch für den Gegenstandsbereich der Literatur nicht nur allgemeine Regeln, sondern Gesetze aufstellen, die für größere – zeit-räumliche – Dimensionen gültig sind (vgl. Popper, ⁵1973; Weingartner, 1971; Spinner, 1974).

Die Ergebnisse nahezu aller modernen formalistischen Literaturtheorie, welche diese Postulate einer strengen Theoriebildung einzulösen versucht haben, zeigen indessen, daß der wissenschaftliche Aufwand oft in keinem angemessenen Verhältnis zu den Resultaten steht (vgl. z. B. die Kritik von Horn, 1978). Die modernen formalistischen und empirisch-deskriptiven Theorien werden dem komplexen Phänomen »Literatur« nur sehr bedingt, seinem ästhetischen Bedeutungsgehalt zu meist überhaupt nicht gerecht. Für die Praxis einer notwendigen differenzierten Textinterpretation sind diese Konzepte kaum eine Hilfe. Das Phänomen »Literatur« – so scheint es – entzieht sich auf Grund seiner Eigenart als ein widerständig Individuelles und auf Verstehen angewiesenes Gebilde dem naturwissenschaftlichen »Erklärungs- und Evidenzprinzip« und also einem strengen theoretischen Zugriff. Kunst und Literatur scheinen nicht wie Naturereignisse oder historische Tatsachen ohne gewaltsame Verkürzungen der semantischen und pragmatischen Qualitäten des jeweiligen konkreten Phänomens unter ein Allgemeines subsumierbar (Riedel, 1978, S. 15f.).

Aus dieser Erkenntnis haben inzwischen offenkundig auch Literaturwissenschaftler, die sich der empirisch-deskriptiven und analytischen Wissenschaftstheorie verpflichtet wissen, Konsequenzen gezogen und für eine Annäherung von empirisch-erklärenden und normativen (hermeneutischen) Konzepten plädiert (z. B. Göttner/Jacobs, 1978; Pasternack, 1975; Eibl, 1976). Zur Geltung kommt dies u. a. in den Forderungen einer »umfassenden« oder »integralen« Literaturtheorie, in der – Richtlinien der Popper-Schule modifizierend – liberalere Gesetzesbegriffe zur Anwendung kommen sollen, ohne daß freilich wesentliche Grundsätze der analytischen Wissenschaftstheorie wie »die Postulate der Expliztheit aller Folgerungen und Voraussetzungen« und »der prinzipiellen Nachprüfbarkeit aller Behauptungen« preisgegeben würden (Göttner/Jacobs, 1978, S. 8).

Andererseits hat Riedel versucht, aus der Sicht der Hermeneutik und im Rekurs auf die Geschichte der Geisteswissenschaften seit Kant Argumente für eine Vermittlung im traditionellen Grundlagen- und Methodenstreit zu gewinnen. Er entwickelt im Blick auf Apels »Komplementaritätsthese« (Apel, 1971, S. 7–11) sein »Präsumptions-Modell des Verstehens« und zeigt, daß die Art der erklärenden (einzelne Phänomene unter ein Allgemeines subsumierenden) Erkenntnis jenseitig verstehenden Erkennen analog der Tätigkeit der »reflektierenden Urteilskraft« (d. h. hier der Textauslegung, die auf die Identifikation eines Besonderen als eines Individuellen abzielt) immer schon immanent ist. Verstehen und Erklären wirken synergetisch und intendieren eine kontrollierte Erkenntnis eines Besonderen unter Voraussetzung von Regeln, Prinzipien und Gesetzen. Verstehen historischer Fakten und komplexer Phänomene (wie der Literatur) bleibt auf Kontext-Hypothesen angewiesen und bedient sich immer auch erklärender Verfahren. Verstehen vollzieht sich nach Grundsätzen unter der Prämisse eines möglichen (wenn auch korrigierbaren) Allgemeinen. Hermeneutische Erkenntnis »beruht, logisch gesehen, auf *Präsumtion*, die ein Besonderes in der ihm eigenen, d. h. individuellen Besonderheit durch empirisch kontrollierte Erschließung des Allgemeinen zu erfassen sucht« (Riedel, 1978, S. 36; vgl. hierzu den Artikel *Textauslegung*).

Für die Aufgabenbestimmung (und Funktion) als »dienstbarer Geist« der Interpretationspraxis einer – immer auf Erkenntnis eines Allgemeinen ausgehenden – Literaturtheorie folgt daraus: sie

hat historisch vermittelte Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten (wie Schemata literarischer Reihen, Gattungsstrukturen, spezifische und wiederkehrende Erkennungsmerkmale des sprachlichen Mediums »Literatur« usw.) zu erarbeiten, die für die konkrete Textauslegung einen adäquaten Bedingungsrahmen und sinnvolle Arbeitshypothesen bereitstellen. Die theoretische Einsicht in übergreifende Zusammenhänge des jeweils historisch bedingten Textes ist für die Praxis der Kritik und Deutung hilfreich, ja notwendig, ohne daß damit schon behauptet würde, ein theoriegeleitetes Interpretieren sei eine hinreichende Gewähr für ein adäquates oder gar erschöpfendes Textverstehen (vgl. Landwehr, 1975, S. 17ff.). Aber auch umgekehrt gilt, daß die jeweilige Auseinandersetzung mit dem widerständigen Text der literaturtheoretischen Reflexion Impulse zu geben vermag; und daß aus der Werkstatt literarischer Produktion fruchtbare Anregungen für die Fortbildung der Literaturtheorie erwachsen (wie man am Beispiel vieler Autorpoetiken sehen kann).

Angesichts der hauptsächlich im 20. Jahrhundert entworfenen Vielfalt heterogener Theoriekonzepte und Betrachtungsweisen der Literatur (natürlich auch im Hinblick auf die verschiedenartigen Literaturbegriffe) scheint es geboten, dieses »Chaos« durch den Versuch, Typen und Erkenntnisinteressen von Literaturtheorien zu bestimmen und dabei auf eingebürgerte Klassifikationen zu rekurrieren, ein wenig zu lichten. Man könnte mit Göttner/Jacobs (1978, S. 13) von einer Typologie: *deskriptive* versus *normative Theorien* ausgehen, wobei hier Konzepte nach Maßgabe wissenschaftstheoretischer Entscheidungen (Orientierungen), d. h. nach dem Modus (ausdrücklicher, vorgeblicher oder abgelehnter) »empirischer Intentionen« zugeordnet werden. Nicht minder formal und abstrakt ist eine dichotomische Typologie, welche *genuine* und *heteronome* (oder: abgeleitete bzw. funktionale) *Theorien* unterscheidet. Doch verrät diese Klassifizierung immerhin Näheres über die Zielsetzungen. Eine »genuine« Literaturtheorie verfährt zumeist streng objektbezogen, fragt nach der ästhetischen Eigenart des Phänomens »Literatur«, betrachtet es als vermeintlich »autonom« und in seinem »Ansich«; oder sie arbeitet die Differenzen zu andersartigen sprachlichen Texten heraus (hierher gehören fast alle formalistischen, strukturalistischen und phänomenologischen Konzepte). Die »heteronomen« Theorien andererseits begreifen Literatur allenfalls als ein »Subsystem« im

Zusammenhang übergreifender Systeme bzw. als Ausdrucksmedium oder soziokulturellen oder gesellschaftlichen Funktionsträger (im Rahmen einer Geschichts- oder Gesellschaftstheorie oder eines philosophischen Systems). Ein differenzierteres Einteilungsschema für Literaturtheorien gewinnt man demgegenüber aus dem Kontinuum der Problemstellungen, die in der Geschichte seit der antiken Rhetorik und Poetik schon immer Thema theoretischer Erörterung des Gegenstands »Literatur« (und Kunst) waren. So haben etwa Abrams oder auch Turk nach Maßgabe konstanter traditioneller Fragestellungen ein analytisches Schema für Literaturtheorien erstellt und nach den vier »Elementen« bzw. Dimensionen des Phänomens »Literatur« (Kunst): Werk, Künstler, Weltbezug und Wirkung auf den Leser/Hörer Interessenschwerpunkte (Zweckbestimmungen) von Theorien unterschieden.

Abrams expliziert demgemäß folgende – im Verlauf der Geschichte vermeintlich in logischer und chronologischer Folge ausgebildete – Theorien:

1. *Mimetische Theorien*: In diesem Theorietyp, welcher die Tradition der antiken und klassizistischen Poetik beherrscht, ist die Art des Weltbezugs (der Referenz des Werks) thematisch und der Mimesisgrundsatz leitender Gesichtspunkt. Später treten Korrespondenzbegriffe wie Repräsentation, Widerspiegelung, Fiktion oder Illusion (im Sinne von bewußter »Vortäuschung« einer Welt, Wirklichkeit) an die Stelle des antiken Mimesisprinzips.

2. *Pragmatische Theorien*: Hier ist der aus der Tradition der Rhetorik vertraute Aspekt der Wirkung auf den Hörer/Leser/das Publikum dominant. Voraussetzungen, Bedingungen und Mittel psychologischer und ästhetischer Wirkung werden in diesen Theorien reflektiert und Regeln formuliert, auf welche Weise die jeweiligen Wirkungsabsichten (*delectare, prodesse, movere*) erreicht werden.

3. *Expressive Theorien*: Dieser Theorietyp tritt erst in der literarischen Moderne seit der Romantik in Erscheinung und verdrängt (Abrams zufolge) im 19. Jahrhundert die seither dominante mimetische und pragmatische Literaturbetrachtung. Der Künstler als Genie, Schöpfer und Produzent, welcher im Ästhetischen die Möglichkeiten subjektiver Aussprache (des Gefühls, der Seele, subjektiver Wahrheiten) erprobt, wird hier zentrales Thema; auch die Inspirationstheorien gehören zum Kompetenzbereich »expressiver« Literaturtheo-

rien (vgl. hierzu den Artikel *Theorie der literarischen Produktion*).

4. *Objektive Theorien*: Diese Theorien nehmen das literarische Werk als ein vermeintlich autonomes Gebilde in den Blick. Das ästhetische Objekt interessiert hier als ein eigener Kosmos, als ein selbstbezügliches Ganzes, als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (Kant). Fragen der Konstitution, der Form und Struktur stehen hier im Vordergrund (vgl. zum ganzen Einteilungsschema: Abrams, 1978, S. 15–46).

Eine ähnliche Klassifizierung von Literaturtheorien nimmt Turk (1976) vor, wobei er allerdings die Typologie von Abrams ausdrücklich im Rekurs auf das Kommunikationsmodell (mit den Komponenten: Sprecher – Rede – Inhalt/Referenz – Wirkung – Hörer/Leser) begründet. Auch weicht Turks Versuch einer historisch-systematischen Darstellung der »Ausbildung und Auflösung des Werkcharakters poetischer Texte« mit der Ausrichtung auf die Vorgänge der Rezeption und Wirkung (welche in gegenwärtiger Literaturtheorie angeblich »zur Auflösung des Werkcharakters führen«) von der Rekonstruktion des historischen Verlaufs ab, die Abrams unter dem Gesichtspunkt zunehmender Autonomisierung des Kunstwerks skizziert hat.

M. H. Abrams, Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, übersetzt von Lore Iser, München 1978 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 42) – K.-O. Apel, Transformation der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt (M) 1973 – Ders., Szientistik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Entwurf einer Wissenschaftslehre in erkenntnisanthropologischer Sicht, in: K.-O. Apel/C. von Bormann/R. Bubner u. a., Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt (M) 1971, S. 7–44 – Aristoteles, De Arte Poetica Liber, Oxford 1965; Poetik, übers. u. eingeleit. v. O. Gigon, Stuttgart 1961 – Ders., Rhetorik, übers., mit Bibliogr., Erläuterungen u. Nachwort v. Fr. G. Sieveke, München 1980 – K. Eibl, Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte, München 1976 – H. Göttner/J. Jacobs, Der logische Bau von Literaturtheorien, München 1978 – A. Horn, Das Literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung, Berlin/New York 1978 – I. Kant, Werke, Bd. 9 (Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I), hg. v. W. Weischedel, Darmstadt 1968 – Ders., Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963 – J. Landwehr, Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen, München 1975 – G. Pasternack, Theoriebildung in der Literaturwissenschaft. Zur Theorie des Methodenpluralismus. Information und Synthese 2, München 1975 – H. F. Plett, Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik, Heidelberg ²1979 – K. R. Popper, Logik der Forschung, übers. v. L. Walentik, Tübingen ⁵1973 – M. Riedel, Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschich-

te der hermeneutischen Wissenschaften, Stuttgart 1978 – Fr. Schlegel, Kritische Schriften, hg. v. W. Rasch, München ³1971 – H. F. Spinner, Artikel »Theorie«, in: H. Krings/H. M. Baumgartner/Chr. Wild (Hg.), Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Studienausgabe Bd. 5, München 1974, S. 1486–1514 – H. Turk, Literaturtheorie I. Literaturwissenschaftlicher Teil, Göttingen 1976 – Ders. (Hg.), Klassiker der Literaturtheorie von Boileau bis Barthes, München 1979 – K. Weimar, Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, Bern 1980 – P. Weingartner, Wissenschaftstheorie I: Einführung in die Hauptprobleme, Stuttgart 1971

2. Elemente

(a) Rede

Hegel definiert in seiner *Ästhetik* die Poesie als »die Kunst der Rede« und sieht ihre Dignität, »die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes« (im Unterschied zu den bildenden Künsten und der Musik) zu repräsentieren, darin begründet, daß Dichtung als Rede Ausdruck der Subjektivität, Äußerung der Innerlichkeit »als Geist« ist: »Denn alles, was das Bewußtsein konzipiert und in seinem eigenen Inneren geistig gestaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorstellung zu bringen« (Hegel, Bd. II, S. 19). Als Kunst der Rede birgt Dichtung die Möglichkeit, »die Totalität des Geistes in ihrem Elemente« zu entfalten. Sie ist deshalb die »allgemeine Kunst«, die allen Kunstformen »gleichmäßig angehöret« (Hegel, Bd. II, S. 174).

Während die nichtsprachlichen Künste nur mittelbar »reden« (hier also immer nur metaphorisch von einer »Aussage« gesprochen werden kann), eignet der Dichtung ein geistiges Ausdruckspotential, ja sie vermag noch die sinnliche Anschauung und Vorstellung (das Gestaltete) reflexiv zu durchdringen, d. h. das anschauende und vorstellende (gestaltende) Subjekt selber zur Darstellung zu bringen. Diese charakteristische »Verdoppelung« in der poetischen Rede, ihr signifikativer Charakter und ihre expressive Bedeutung, ihre »mimetische Kraft« (Aristoteles, 1980, S. 168) und ihre evokative Ausdrucksenergie gilt Hegel als Signatur »romantischer« Kunst. Diese Bestimmung poetischer Rede, welche die Frage ihrer Legitimität und Wahrheit mit dem Problem der historischen »Berechtigung« der expressiven und mimetischen Subjektivität verbindet, welche ihr überdies im Hinblick auf Religion und Philosophie die Aufgabe zumißt, Wesenserkenntnis zu vermit-

teln, bleibt für die nachidealistische Philosophie der Dichtung ein widerständiges Erbe. Wenn in phänomenologisch oder existenzialontologisch begründeten Konzepten einer Poetologie im 20. Jahrhundert nach der Bedeutung und Genuinität poetischer Rede gefragt wird (vgl. Anz, 1979), dann geschieht dies in kritischer Auseinandersetzung mit den ontologischen (metaphysischen) und erkenntnistheoretischen Prämissen der idealistischen Kunstphilosophie (und deren Vorgeschichte, die in der Schöpfungspoetik der Geniezeit kulminiert). Im Unterschied zu den Konzepten der Schöpfungspoetik des 18. Jahrhunderts und deren inspirationstheologischen Voraussetzungen hält Hegel indessen am Prinzip mimetischer Kraft der dichterischen Rede fest. Denn die Inhalte der Rede verdanken sich keiner *creatio ex nihilo* einer absolut gesetzten ästhetischen Subjektivität, sondern sie sind dem gestaltenden Autor vorgegeben und im System der Philosophie definiert. Deshalb bleibt die »vollkommen sinnliche Rede« des Dichters – um an Baumgartens oft zitiertes Diktum zu erinnern – trotz ihrer Vorzüge (der Adäquatheit von sprachlichem Ausdruck und Vollkommenheit sinnlicher Vorstellungen des redenden Subjekts) grundsätzlich mangelhaft: ein defizienter Modus der philosophischen Begriffssprache.

Phänomenologische und existenzialontologische Untersuchungen, deren Interesse einer Begründung der autonomen Seinsweise und der ästhetischen Eigenart poetischer Rede gilt (z. B.: Ingarden, ³1965; Heidegger, ⁵1972, S. 62f. u. ö.; Anz, 1979, S. 12ff.), arbeiten dagegen gerade die qualitative Differenz zwischen der begriffssprachlichen Rede über Sachverhalte in der Welt und »eigentlicher Rede« der Dichtung heraus. Und sie versuchen, poetische Rede als eine Erschließungsmöglichkeit des Daseins (als expressive, »sinnstiftende« Rede) »in ihrer logisch-ontologischen Neutralität« zu begründen, statt sie heteronomen Bestimmungen mimetischer Wahrheitsvermittlung zu unterwerfen.

In der Tradition der Nachahmungspoetik und der Rhetorik, die in Hegels Poesiebegriff noch immer zitiert wird, spielen bei der Unterscheidung der poetischen Rede von der situativen Prosarede (im Gericht, in der Politik) expressive und mimetische Aspekte eine gewichtige Rolle. Das entscheidende Differenzkriterium wird aber in den besonderen Mitteln dichterischer Mimesis gesehen: in der »mimetischen Kraft« poetischer Sprache, im Schmuck (ornatus) und in den artifiziellen Beweis-

mitteln (Gleichnisreden, Bildreden). Diese »mimetische Kraft« kommt erst in »geschriebenen Reden«, welche Aristoteles für die wahre Domäne der Dichter hält (Aristoteles, 1980, S. 168) und deren Theoretisierung nicht mehr das Geschäft der Rhetorik, sondern Aufgabe der Poetik ist, wirkungsvoll zum Ausdruck. »Geschriebene Reden«, dem Typus der epideiktischen Lobrede (*genus demonstrativum*) verwandt, »deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne ist« (F. Schlegel, ³1971, S. 113), erzielen ihre Wirkung hauptsächlich durch die Technik einer dynamisch-anschaulichen Darstellung; weniger durch plausible Argumentation und Gedankenführung, als vielmehr durch die Sprachkraft oder – wie Aristoteles sagt – durch Beweise in der Rede selbst, wobei die psychologische Wahrscheinlichkeit der »nachgeahmten« Inhalte freilich nicht gänzlich außer Betracht bleibt. Doch die Wahrheit poetischer Rede verbürgt der sinnfällige Weltbezug, – der anschauenden Erkenntnis durch die »mimetische Kraft« der Wörter, der schriftlichen Rede, vermittelt, – keineswegs ausschließlich. Vielmehr spielt schon in der antiken Poetik (und zuvor vor allem in der Rhetorik) die Autorität, der Charakter des Redenden/Autors für die Wirkung der Rede eine nicht unerhebliche Rolle. So erklärt sich u. a. der Umstand, daß noch die Lehrbücher der Dichtkunst des 18. Jahrhunderts ein obligatorisches Kapitel »Von dem Charaktere eines Poeten« enthalten (vgl. z. B.: Gottsched, *Critische Dichtkunst* II, 1, 2). Wahrheit und Verbindlichkeit der poetischen Rede bleiben an die Person des Autors gebunden (werden zurückgeführt auf »Ethos«, Geschmack, Geist oder »Witz« des Redners). Schon der Antike gilt Sprache nämlich als Ausdruck der Seele, die sich in der mündlichen Rede vermeintlich unmittelbar, im geschriebenen Wort mittelbar ausdrückt. Und noch die Tradition der auf Schleiermacher zurückgehenden »romantischen« Hermeneutik macht die ursprüngliche mündliche Rede zur Norm einer *ipsissima vox* des Autors, welche hinter der Schrift verborgen scheint und als authentische Redeabsicht zu rekonstruieren sei. Diese romantische Vorstellung von der Ursprünglichkeit (und Wahrheit) einer »natürlichen« Rede und der Schrift als einer sekundären (zumeist verstellten) Kodierung einer Autor-Mitteilung, die in der an Heidegger orientierten neueren Hermeneutik der »Reduktion« fortlebt (vgl. Gadamer, ²1965, S. 361ff.), wird allerdings gegenwärtig unter Berufung auf die Notwendigkeit »objektiver« Textinterpretation (Hirsch, 1972) einer-

seits, mit Argumenten für eine Hermeneutik der »Entfaltung« (Japp, 1977) andererseits kritisiert. Peter Handkes Diktum: »Es gibt in der Literatur kein natürliches Sprechen« (Handke, 1972, S. 48), welches Einsichten der literarischen Moderne seit dem französischen Symbolismus lapidar zum Ausdruck bringt, kann hier als symptomatisches Zeugnis für einen modernen Literaturbegriff geltend gemacht werden. »Geschriebene Reden« können jedenfalls angesichts des breiten Spektrums heterogener Literaturformen (und nicht nur der Avantgarde) im »Zeitalter der Prosa« (Hegel) nicht länger – und gewiß nicht ausschließlich – als Derivate »natürlicher Rede« oder als verschlüsselte »Botschaften« individueller Autor-Subjekte entziffert werden.

Japp wendet gegen die ontologische Hermeneutik und Redetheorie ein, sie reduziere die Polysemie der Schrift, den sprachlichen Reichtum literarischer Werke, auf einen vermeintlich identischen Sinn des Textes, der durch die Instanz eines redenden Autor-Ichs und dessen Intention konstituiert werde. Die Hermeneutik der Reduktion verkenne damit aber die Ökonomie der poetischen Sprache und das Konstruktionsniveau der Schrift. Die Kohärenz des Schrift-Werks werde nicht durch intentionales Autor-Sprechen, sondern durch bestimmte (historisch und gattungsmäßig bedingte) Schreibweisen garantiert. Literatur als Schrift unterliege anderen Gesetzen und Regeln als die Rede. Während diese »im Horizont lebensweltlicher Erfahrungen steht«, »steht die Schrift schon immer im Zusammenhang der Literatur« (Japp, 1977, S. 99) und nötigt zur Anerkennung der Künstlichkeit ihrer Sprache in einer – von situativen Mitteilungsfunktionen der Alltagssprache unabhängigen – »rückhaltlosen Eigengesetzlichkeit« (Japp, 1977, S. 43). Deshalb plädiert Japp im Anschluß an Thesen von Szondi (1975) und Derrida (1972) für eine »Hermeneutik der Entfaltung« der Pluralität des Wortsinns der Schrift.

Dies Konzept konstruktiver Entfaltung poetischer Schriftbedeutungen führt die durch Impulse der analytischen Sprachphilosophie und der linguistischen Pragmatik angeregten Theorien poetisch-fiktionaler Rede (Gabriel, 1975) konsequent weiter. Einsichten der aussagenlogischen und urteilslogischen Untersuchungen poetischer Rede und ihrer Differenz zur »natürlichen« Rede (mit den Differenzkriterien nicht-behauptender Sätze bzw. der »Quasi-Urteile«), aber auch und vor allem die im Rekurs auf die Sprechakttheorie entwickelten

sprachlogischen und kommunikationstheoretischen Analysen der Struktur und der spezifischen Kommunikationssituation dichterischer Rede (vgl. Ingarden, ³1965; Hamburger, ²1968; Iser, in: Warning (Hg.), ²1979, S. 228–324; Landwehr, 1975) werden bei Japp in neuer Optik reflektiert. Die »Appellfunktion« poetischer Rede erscheint in neuem Licht als Anspruch der vom redenden Autor unabhängigen Schrift.

(b) Bild

Über die Schrift bemerkte Voltaire, sie male die Stimme ab. Es ist nicht leicht, sich das vorzustellen, da nicht einmal Bilderschriften die Stimme sondern optische Anzeichen der Gegenstände vergegenwärtigen. Literatur, die schon von der Etymologie her auf Schrift als ihr ursprüngliches Medium verweist (*littera* bedeutet Buchstabe), wurde in der alten Poetik bedenkenlos in eine gleichnishaftige Stellung zur Malerei gerückt. Das *ut pictura poesis* des Horaz (*De arte poetica*, v. 361) blieb nicht aufs Gedichtete beschränkt. Mit der Beschreibung der im Rezipienten hervorzurufenden *Evidenz* gab ihm die Rhetorik (Quintilian, *Inst. or.* VIII 3,61 ff.) eine Begründung, die sich als übertragbar auf alle Formen wirkungsträchtiger Rede und Schreibe erwies. Evidenz aber stellt sich dort ein, wo der Hörer/Leser den Eindruck hat, Augenzeuge dessen zu sein, was die Rede bzw. der Text präsent macht. Er »sieht« demnach, was es nicht zu sehen gibt und was dennoch die wohlgeformte Sprache als Bild, d. h. als sinnhafte Gestalt evoziert.

Auch die Umkehrung belegt die Nähe zwischen Bild und Sprache, ohne daß hier schon an die Metapher als Besonderung des sprachlichen Bildes zu denken ist. Mit der Überredungskraft von Bildern hat es nicht nur die Werbepsychologie zu tun. In der Geschichte des Freskos wie des Tafelbildes spielte die Rhetorik eine wesentliche Rolle. Von der *Biblia pauperum*, jenen allein aus Bildern bestehenden Geschichten des Alten und Neuen Testaments, bis hin zum Moritatensänger stand die Bildkunst im Dienst der mehr oder weniger literarischen Erzählung, ganz zu schweigen von der thematischen Abhängigkeit der Bildkunst von der klassischen und sakralen Literatur; eine Tatsache, die zur Ausbildung einer spezifischen, zwischen Bildkunst und Literatur vermittelnden Interpretationskunst, der Ikonographie, geführt hat.

Die »Übersetzung« von Literatur in Malerei

berührt außer semantischen auch strukturelle Fragen. Die berühmten Arenafresken Giottos geben biblische Szenen nicht als Ausschnitte absolut gesetzter Zeit wieder. Sie suchen vielmehr der narrativen Struktur der Textvorlage gerecht zu werden. Standort und Gestik der gemalten Figuren, die Reaktionen der Umstehenden bedeuten Erwartung, Ankunft, Abschied oder ähnliche Momente eines übergreifenden Handlungszusammenhangs (M. Imdahl, 1973). Die Bilder müssen, um ›erzählen‹ zu können, aufeinander zeigen.

Gibt es – im Sinne der konstatierten wechselseitigen Abhängigkeit – die ›Übersetzung‹ von Bildern in Literatur? Kaum in der genauen Bedeutung der Übertragung. Das Gedicht bezieht sich auf das Gemälde wie ein Kommentar auf einen anderen Text. Anders ist es mit dem Bild als generierendem Thema. Alain Robbe-Grillet hat in *Dans le labyrinthe* (1959) ein paradoxes Beispiel für die Transformation eines Bildes in einen literarischen Text gegeben. Thema und Figuren des Bildes, beides wird beschrieben, wandern gleichsam bruchlos ins Repertoire einer labyrinthischen Erzählung ein, die letzten Endes nichts anderes präsentiert als die leere Perspektive eines Erzählschemas, das sich der bildlichen Sprache (der Metapher) entziehen möchte.

Anders verhält es sich wiederum mit der Übertragbarkeit des Bildes als Form der ästhetischen Präsentation. Walter Scotts historische Romane enthalten Beschreibungen, deren Duktus der pittoresken, nämlich mit Ruinenarchitektur ausgestafferten Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhunderts entspricht. Theodor Fontane bevorzugt die Stilisierungen der Nazarener. Bekannt ist Baudelaires Vorliebe für die Maler und Zeichner Guys und Meryon. Er verallgemeinert die Fechterpose des Malers vor der Staffelei zur Pose des modernen Künstlers, das heißt auch des Schriftstellers, der, obwohl mit anderem Material als der Bildkünstler arbeitend, ähnlich wie dieser im *Tableau* den bedeutenden Moment im Strom flüchtiger Wahrnehmungen zu bannen sucht. Im visuellen Bildgedicht endlich kommt der Umriss des Gedichts mit dem der Zeichnung zur Deckung. In den ›ungegenständlichen‹ Varianten der *Konkreten Poesie* tritt der ornamentale Charakter der Schrift hervor, ohne daß etwas anderes als deren graphische Struktur ausgebeutet werden soll.

Mit diesen Beispielen sind nur einige der zahlreichen Beziehungen zwischen Bildkunst und Literatur angedeutet worden. In keinem Fall läßt sich

von einer direkten medialen Funktion der Bilder für Literarisches sprechen. Das scheint daran zu liegen, daß die Sprache der Literatur, wie übrigens jede Sprache (ist sie keine Kalkülsprache), in sich selbst bildlich ist. Daran wird im Namen eines puristischen Denkens von Theologen, Philosophen und Wissenschaftlern seit eh und je Kritik geübt. Der Grund soll im Scheincharakter eines jeden Bildes und eines jeden bildlichen Sprechens liegen. In negativer Wendung: Es handle sich um Trugbilder (idola), die der Analytiker zerlegen muß, um die Dinge so wahrnehmen zu können ›wie sie sind‹. Imagination (von lat. *imago* = Bild), Einbildungskraft, Phantasie, jene Quellgebiete der Bildlichkeit, haben vor der puristischen Norm, die auch von einer sich sprachanalytisch verstehenden Literatur vertreten wird, einen schweren Stand. Allenfalls werden sie als niedere Erkenntnisvermögen toleriert und – wie in der rationalistischen Dichtungstheorie Gottscheds (1751) – auf jene allegorische Bildlichkeit verpflichtet, die den Rezipienten dazu überreden soll, an der unterm Bild verborgenen Wahrheit seine Begriffe zu berichtigen. Alle dichtungstheoretischen Positionen, die der Bildlichkeit der Literatur zumuten, eine ihr vorausliegende Wahrheit einzukleiden, reduzieren das Bild auf rhetorische Funktionen. Die Beziehung zwischen Bild und dem, was es darstellt, ist nach dieser Auffassung die der logischen Repräsentation und kann jederzeit ohne Verlust durch Rekurs auf Begriffe rückgängig gemacht werden.

»Das Bild (der Malerei, D. H.) ist«, so bemerkt Merleau-Ponty (1966, S. 374), »wie das Ding, etwas, das zu sehen, nicht zu definieren ist, doch freilich, wenn es gleichsam eine kleine Welt ist, die in der ändern sich öffnet, so eignet ihm doch nicht die gleiche Solidität. Wir fühlen, daß es mit Absicht hergestellt ist, daß in ihm der Sinn seiner Existenz vorangeht und sich lediglich in das zu seiner Kommunikation erforderliche Minimum an Materie einhüllt.« Noch soll für das Bildkunstwerk gelten, daß sein Material einen vorgegebenen Sinn einkleidet. Doch schon hat sich die ältere Auffassung verschoben: Das Bild zeigt etwas, das sich der begrifflichen Definition entzieht, und es beansprucht als »kleine Welt« relative Autonomie. Es läßt sich, betrachtet man den Text als Gebilde, für die poetische Bildsprache nutzbar machen. Für das Bildkunstwerk wie für das poetische Gebilde darf gelten, daß ihre Bildlichkeit einen Sinn kommuniziert, den kein Begriff je genau bezeichnen würde. Bilder sind, weil ihr Sinn sich *prima vista* sinnlich

mitteilt, interpretationsfähig. Ein weiteres Indiz dafür, daß sie eine andere als die rein begriffliche Wahrheit repräsentieren, was jedoch nichts über ihre Kommentarbedürftigkeit aussagt. Denn ohne sprachlichen, d. h. aber begrifflichen Kommentar wäre das, was als Sinn mit der Form der Bilder zusammenfällt, von jeder öffentlichen Mitteilung und Wirksamkeit abgeschnitten. In dieser Bedürftigkeit der Bilder liegt demnach eine Rechtfertigung des kunstkritischen Diskurses, beharrt er nicht allein auf der puren Umsetzung des Ungewissen in die vermeintliche Gewißheit der logisch formierten Wissenschaftssprache. Er kommt ihrer synthetischen Kraft nur dann besonders nahe, wenn er anerkennt, daß sie ihm den Sinn, den er ihnen zuschreiben möchte, selber nahegelegt haben.

Was aber ist es am Bild, das sich der analytischen Begrifflichkeit widersetzt? Bilder repräsentieren keine Gegenstände, ist die Antwort Christian Enzensbergers (1981, S. 106ff.), sondern Sinnbedürfnisse und Wunschphantasien. Sie begleiten unsere Erfahrungen gesellschaftlicher Mängel, weshalb sie nicht nur als Kompensationen, sondern auch als Utopien interpretierbar sind. Auch in dieser Konzeption bleibt also der Repräsentationismus, wenn auch nach Innen gewendet, erhalten. Zugleich rechtfertigt es die Existenz der literarischen Sinn-Bilder, daß sie dem Bedürfnis nach Überwindung dessen, was ist, Ausdruck verschaffen. Wenn ihre Zerstörung, wie Enzensberger bemerkt, uns um den Verstand zu bringen droht, so gibt dieses Paradoxon einen Hinweis auf die den ästhetischen Bildern unterstellte Erkenntnisleistung. Zumal die poetische Symbolsprache läßt, wie keine andere, erkennen, daß im Sinn-Bild Anschauung und Begriff eine unauflösbare Einheit bilden. Sie in analytische Begriffe zu übertragen, würde ihre Transparenz für das verdunkeln, was sich in abstracto nicht sagen läßt.

Als erster hat Kant auf diese merkwürdige Synthesis der poetischen Anschauungsbilder aufmerksam gemacht (vgl. dazu H.-G. Gadamer, 1980). Sie war ihm kein Grund, die Dichtung vor dem philosophischen Gedanken herabzusetzen. Mit der berühmten Feststellung, Poesie gäbe »viel zu denken«, brachte Kant vielmehr zahlreiche, ihm nachfolgende Bemühungen auf den Weg, die autonome Erkenntnisfunktion der Literatur zu rechtfertigen. Noch für Sartre kommt diese in der Darstellung des Unsagbaren (*présentifier l'inarticulable*, Sartre, 1971/72, S. 1981) an ihr Ziel. In der ihr

zugestandenen unbestimmten (unbegrifflichen) Bestimmtheit offenbart sich eine Spaltung in Handelnwollen und Handlungsabsenz, die den Anwalt einer auf Praxis zielenden Literatur zutiefst beunruhigen mußte (vgl. dazu H. Harth, 1979).

Auf der Ebene der sprachtheoretischen Reflexion enthüllt die konstitutive Bildlichkeit und Ambivalenz der Literatur jedoch einen Grundzug der Sprache überhaupt. Noch in den mit philosophischen Bedeutungen geradezu übersättigten Ausdrücken »Anschauung«/»Begriff« erinnern haptische (greifen) und optische (schauen) Erfahrungen an ihre bildliche Verwendung. Ihr latenter Sinn ist, da sie das, was sie bezeichnen (und re-präsentieren), selbst sind, demnach immer schon zwiefältig.

(c) Schrift

In einem 1846 erschienenen *Damen Conversations-Lexicon* erfuhr die Leserin, wenn sie das Lemma *Literatur* aufschlug, diese umfasse »sämtliche Offenbarungen des Menschengeistes, welche in Schriften niedergelegt werden«, neben Kenntnissen und Wissen auch Poesie, welche »mit dem Namen der *redenden Künste* belegt wird« (VI, 382). Es scheint hier die Gelehrsamkeit in der Schrift aufzugehen, während der Beiname der Poesie suggeriert, sie sei, weil nahe mit der Kunst der gesprochenen Rede verwandt, in der Schrift nur um der Überlieferung willen vorübergehend zu Gast. In den bekannten Gegenüberstellungen von Kunst- und Naturpoesie hat diese Auffassung versucht, der Dichtung eine größere Unmittelbarkeit anzudichten. Die Schrift gilt ihr als Supplement der lebendigen Stimme, das der Interpret wie einen Schleier beiseite zu schieben hat, um an den dahinter verborgenen Sinn heranzukommen.

Schrift und Sprache sind dem gewöhnlichen Bewußtsein nicht identisch. Und doch weist der Begriff *der* Sprache auf ein Konstruiertes, das nur in der Form von Kodifikationen, nämlich als niedergeschriebene Grammatik dem systematischen Denken durchsichtig wird. Überlieferungslose Kulturen sind schriftlose, und das heißt für den Archäologen sprachlose Kulturen. Schrift ist nicht nur Gefäß der Überlieferung, sondern auch eine ihrer wesentlichen Formkräfte. Das deutet sich bereits auf etymologischer Ebene an, beachtet man den engen Zusammenhang zwischen *littera* = Buchstabe, *litteratura* = Buchstabenschrift/Schriftkompetenz und *Literatur* = »Gesamtheit der

schriftlichen Äußerungen des menschlichen Geistes« (Brockhaus 1970). Die frühe Kulturgeschichte erkannte in der Schrift, der »Tradition der Traditionen« (J. G. Herder, [1785] 1961, S. 235), das konstitutive Medium historischer Kontinuität und Integration. Zugleich kritisierte sie aber die vermeintlich negativen Folgen der durch sie ins Leben gerufenen Papierkultur: »In Buchstaben gefesselt, schleicht der Verstand zuletzt mühsam einher; unsre besten Gedanken verstummen in toten schriftlichen Zügen« (Herder, S. 236). Das Odium des Sterilen hat bis in unsere Tage zu Versuchen geführt, die mit Schrift identische Literatur wie einen heiligen Text vom Medium zu lösen, um das Phantom einer jenseits des Buchstabens heimischen Stimme zu beschwören (vgl. die Belege bei U. Japp, 1977, S. 90ff.).

Die Fahndung nach Aussagen über den Ursprung der Schrift führt auf die Spuren von Religion und Priesterherrschaft. Die Kulturnationen Europas empfangen, laut Herder (S. 247), die Schrift »aus dem Schoß und unter dem Schleier religiöser Traditionen«. An der Verschleierung und ihrer Machtfunktion hat die Schrift bis heute schwer zu tragen: »eine Schrift, dazu bestimmt, das Wissen zu manifestieren, ihm zu dienen, es zu bewahren – zum Schutz des Sinns, für die Registratur der Wissenschaft und die Einrichtung des Archivs –, wird zur Krypte gemacht, sie wird geheim und aufgespart, dem gemeinen Gebrauch entzogen, esoterisch. Naturgemäß dazu bestimmt, geradlinig der Verbreitung der Gesetze und der Ordnung der Stadt zu dienen, wird sie zum Werkzeug eines Machtmißbrauchs, einer Kaste von »Intellektuellen« und sichert so die eigene oder die Hegemonie besonderer Kräfte« (J. Derrida, 1980, S. XXIX). Die Verbindung mit Geheimnis und Macht spricht noch aus den älteren Wortbedeutungen. *scriptura* hieß in Rom auch das kodifizierte Gesetz; die germanischen Varianten für *schrift* bildeten sich »unter gleichen verhältnissen: einföhrung des christenthums, der geistlichen kunst des schreiben« (Deutsches Wörterbuch v. J. u. W. Grimm, 9. Bd., 1899, Sp. 1736). Und Schriftsteller hieß, bevor Kant ihn als den definierte, der zum Publikum »in seinem eigenen Namen spricht«, der Schreiber, der »für andere rechtliche schreiben aufsetzt« (Deutsches Wörterbuch, Sp. 1748).

Die Tafel, die Rolle, das Buch – die Orte der Schrift sind beweglich und reproduzierbar. Das Buch – »totale Ausdehnung des Buchstabens der Schrift« (S. Mallarmé, 1945, S. 380) – ist zur Chif-

fre für die Lesbarkeit der Welt geworden. Schrift und Bücherbesitz gilt als Abgrenzungskriterium zwischen Gebildeten und Ungebildeten (illiterati), zwischen zivilisierten und primitiven Gesellschaften. Komplexe Sozialformen, mit unpersönlich und formell geregelten Infrastrukturen sind ohne schriftliche Aufzeichnung und allgemeine Alphabetisierung nicht denkbar. Die anerkannten Ordnungen des Wissens und die Verbindlichkeit der großen Religionen bauen auf Büchern – auf der aristotelischen Bibliothek, auf *Bibel* und *Koran* – auf. Die Schrift bindet die Bedeutung an das Wort, das Buch den Sinn an den Text. Ihre *Zitierbarkeit* schafft die formelle Bedingung für systematische und doktrinäre Diskurse.

Erst die Technik der Typographie setzt solche Beobachtungen in ihr volles Recht. Denn sie hat die Literatur von der Autorität derer befreit, die allein die Künste des Schreibens und der Auslegung für sich in Anspruch nahmen. Die Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert, so argumentiert E. L. Eisenstein (1979), hatte entscheidenden Anteil an den Veränderungen der Kommunikationsformen und somit der Kultur im neuzeitlichen Europa: Unser Begriff von Wissenschaft als einer Domäne universeller Überprüfbarkeit, das Verständnis buchstäblicher Authentizität, die bedeutenden Funktionen der »humanistic scholarship« und die allgemeine Zugänglichkeit des literarischen »Museums« sind Folgen der typographischen Revolution. Die seitdem festzustellende *dissemination* der Literatur ist nicht nur ein ihr äußerliches Phänomen, sondern bestimmt diese selbst als Eigenschaft der *Intertextualität* (zum Begriff vgl. den Artikel *Textauslegung*, S. 141 ff.; *Literatursoziologie/Textsoziologie*, S. 184ff.).

Die Intertextualität, von der hier die Rede ist, hat zwei Gesichter. Zum einen ist sie verantwortlich für die Polysemie der modernen Literatur, für das also, was Robert Musil meinte, als er sie einen »Zitatenteich« nannte, in dem das Fremde (der Tradition) und das Eigene des Autors ununterscheidbar ineinanderfließen ([1931] 1981, S. 1206). Zum andern gewährleistet die Intertextualität der schriftlichen Diskurse Kontrolle, Verfügung und Ökonomie. Denn die (gedruckte) Schrift ist nicht nur das Archiv, das heißt aber der Ermöglichungsgrund für Geschichte, sie erlaubt es auch, dank ihrer Reichweite und Reproduzierbarkeit, politische und wirtschaftliche Macht über weite Räume auszudehnen und zu erhalten.

Für die Konstitution des literarischen Diskur-

ses ist entscheidend, daß Schreiben nicht als bloße Übersetzung des Sprechens verstanden werden darf. Die Ablösung der Rhetorik, die einst der auf mündliche Kommunikationsformen angewiesenen Dichtung die Regel gab, durch produktionsästhetische Literaturtheorien findet in der vom Buchdruck beförderten Literarisierung der Literatur ihre historische Rechtfertigung. Die für die Moderne maßgebende Introspektion der Autoren wendet sich von der literarischen Rhetorik ab und richtet sich auf den schwer zu durchschauenden Zusammenhang zwischen produktivem Bewußtsein, Entwurf, Konstruktion und Niederschrift. An die Stelle der nach öffentlicher Wirkung gierenden ›Rede‹ tritt das Schweigen der Literatur, für das Blanchot das mystische Bild der aus dem Innern des Künstlers sich losmachenden Statue beschwört. Das echte Buch »steigt auf und gliedert sich wie eine schweigsame Macht, die der Stille – und zwar durch die Stille – Gestalt und Festigkeit verleiht« (1962, S. 298).

Kein Text ist absolut, da er als Schrift von geformter Schriftlichkeit umringt und durchsetzt ist. Schreiben bedeutet ein Sich-Einschreiben in vorhandene schriftliche Diskurse; es kann nicht über sie hinaus gehen, sondern muß, wo es um der Neuerung willen zerstören will, diese von innen angreifen. Die experimentellen Schreibweisen der Moderne beginnen aus diesem Grund nicht selten bei der Materialität der schriftlichen Notation und des Trägers (der Buchseite, des Papiers). Diese Materialität verschwindet nicht in der medialen Funktion, sondern wird ausdrücklich als ästhetische Qualität anerkannt und hervorgehoben. Von größtem Interesse ist dabei die Spannung zwischen dem optischen Ereignis des Schriftbildes, der Buchseite und der sprachlichen Bedeutung. Die Anordnung der gedruckten Schriftzeichen in Mallarmés *Coup de dés* z. B. verstößt nicht gegen die klassische lyrische Form, aber sie verräumlicht die Lektüre (*espacement de la lecture*) in der Weise, daß die Abstände zwischen den Wörtern (*les blancs*) ihrerseits bedeutungsvoll werden (1945, S. 455). Auch die visuelle Poesie arbeitet mit dem Gegensatz zwischen räumlicher/graphischer Anordnung/Form der Zeichen und semantischem Potential der Buchstaben und Wörter. Andere Spielarten des schriftästhetischen Schreibens – James Joyce's *Scribbledehobble* und Arno Schmidts *Verschreibkunst* – zeigen, daß es nicht nur Sache der kleinen Form ist, die Identität von Schrift und Text für die ästhetische Instrumentierung zu nutzen.

Die Ideologie von der durch Literatur verschleierte ›Rede‹ verstellt diesen Zusammenhang. Eine Hermeneutik der Differenz hingegen, die in dieser Identität den Grund für die *semantische Autonomie des Textes* aufsucht, vermag zu zeigen, daß sie eine andere Lesart der Literatur zur Folge hat (vgl. U. Japp 1977; P. Ricœur 1978 und den Artikel *Textauslegung*).

H. Anz, Die Bedeutung poetischer Rede. Studien zur hermeneutischen Begründung und Kritik von Poetologie, München 1979 – Aristoteles, Rhetorik, übers., mit Bibliographie, Erläuterungen und Nachwort v. Fr. G. Sieveke, München 1980 – M. Blanchot, Der Gesang der Sirenen, München 1962 – K. Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart 1965 – J. Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt (M) 1972 – Ders., Scribble. Macht/Schreiben, in: Peter Krumme (Hg.), William Warburton. Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter. Frankf./Berlin/Wien 1980 – E. L. Eisenstein, The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe, vols. 1/2, London etc. 1979 – C. Enzensberger, Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik, Frankfurt 1981 – G. Gabriel, Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975 – H.-G. Gadamer, Anschauung und Anschaulichkeit, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S. 1–13 – Ders., Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ²1965 – J. C. Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig ¹1751 (Nachdr. 1962) – K. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart ²1968 – P. Handke, Die Literatur ist romantisch, in: Ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt (M) 1972 – H. Harth, Imagination und Praxis. Ein Beitrag zu Sartres Flaubert-Analyse, in: *Roman. Zs. f. Literaturgeschichte*, H. 1/2, 1979, S. 136–153 – G. W. Fr. Hegel, Ästhetik, hg. v. Fr. Bassenge, Bd. II, Frankfurt o. J. – M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt (M) ¹1972 – J. G. Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Zweiter Teil [1785]), Darmstadt 1961 – E. D. Hirsch, Prinzipien der Interpretation, übers. v. A. A. Späth, München 1972 – M. Imdahl, Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos, in: R. Koselleck/W.-D. Stempel (Hg.), Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 155–174 – R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen ³1965 – W. Iser, Die Appellstruktur der Texte; Der Lesevorgang; Die Wirklichkeit der Fiktion – Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells, in: R. Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München ²1979 – U. Japp, Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften, München 1977 – J. Landwehr, Text und Fiktion, München 1975 – S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1945 – M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966 – R. Musil, Literat und Literatur [1931], in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, Reinbek 1981, S. 1203–1225 – P. Ricœur, Die Schrift als Problem der Literaturkritik und der philosophischen Hermeneutik, in: J. Zimmermann (Hg.), Sprache und Welterfahrung, München 1978, S. 67–88 – J.-P. Sartre, L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, I–III, Paris 1971/72 – F. Schlegel, Kritische Schriften, hg. v. W. Rasch, München ³1971 – P. Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, hg. v. J. Bollack u. H. Stierlin, Frankfurt 1975

3. Kategorien der Gegenstandsbestimmung

(a) Werk

Die Bedeutungstheorien des Gegenstands »Literatur« (Poesie) seit der antiken Poetik gehen in der Regel von zwei grundsätzlichen Voraussetzungen aus: 1) Sie verstehen Kunst und Dichtung als eine »eigenständige sinnliche Erscheinungsform der Wahrheit« (Bubner, 1973, S. 49) oder – um mit Heidegger zu reden – als ein »Ins-Werk-Setzen der Wahrheit« (⁵1972, S. 64). 2) Dichtung als Ort der Wahrheit (wie immer hier Wahrheit definiert wird, ob als »sinnliches Scheinen der Idee« [Hegel], d. h. als Vorgestalt der Philosophie; oder als das Naturschöne oder als »Mythos« [Aristoteles]) bleibt aber – und dies ist für die Geschichte theoretischer Reflexion der Dichtung bis zu den Anfängen literarischer Moderne in der Romantik die Norm – stets mit der Vorstellung verbunden, daß der poetische Text »in seiner historischen Gegebenheit als Werk oder Produkt« definiert ist (Turk, 1976, S. 6). Die Kategorie des Werks als Ganzheit, Einheit und Geschlossenheit einer Fabel, eines Mythos oder einer Handlung (im Drama) ist konstitutiv für dichterische Sinn-Deutung. Die werkhafte Gestalt ermöglicht den mimetischen Welt- und Wirklichkeitsbezug der Poesie; sie »bedeutet den ontologischen Träger für eine wesentlich mit dem Wahrheitsbegriff operierende Kunstdefinition« (Bubner, 1973, S. 49).

Die Aristotelische Poetik begreift Dichtung als ein nach Regeln technisch hergestelltes Werk, ermöglicht durch den Mythos, die Fabel und – im Falle der Tragödie – durch »die Nachahmung/Darstellung einer vollständigen und ganzen Handlung«, welche den Prinzipien der logischen und psychologischen Wahrscheinlichkeit gehorcht und sich also für den Rezipienten zu einem Sinngehalt rundet. Die Konsistenz der poetischen Fabel, ihre zweckmäßige Konstruktion gilt Aristoteles als die notwendige Vorbedingung ästhetischer Wirkung. Die Tradition der normativen Poetik bis ins 18. Jahrhundert hinein sieht deshalb in der »wohlerichteten« Fabel den nervus rerum des dichterischen Werks; und die dem aristotelischen Mimesisgrundsatz folgenden Dichtungstheorien widmen dem Problemkomplex »inventio« und »dispositio« der Fabel ständig ihr »Kapital«-Kapitel (wie Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* sich aus-

drückt). Als regulative Idee für die wahrscheinliche, mimetisch-sinnfällige und wirkungskräftige poetische Fabel wird die – wenngleich philosophisch, theologisch oder moralisch unterschiedlich begründete – zweckmäßige Natur geltend gemacht, woran der Dichter sich zu orientieren hat.

Im 18. Jahrhundert dominieren zwei (für die Romantik wichtige) Vorstellungen: 1) Das dichterische Werk wird als eine Art Theodizee angesehen: als indirekte »Offenbarung« Gottes, seiner Weisheit und Güte, die sich in der Organisation des einheitlichen Werks widerspiegelt. 2) In der auf Shaftesbury und Young zurückgehenden Genieästhetik und ihren entscheidenden Anregungen der romantisch-idealistischen Produktionsästhetik ist das »Originalgenie« Garant werkhafter Schöpfung; und das Werk gilt als Manifestation und Ausdruck des göttlich-produktiven Individuums (vgl. G. Peters, 1982).

Bei Lessing findet sich die zuerst genannte Auffassung: ein für die Aufklärung charakteristischer Reflex der Theodizee von Leibniz. In der *Hamburgischen Dramaturgie* liest man: der Dramatiker müsse aus den Details des faktisch Geschehenen (sofern er sich ansieht, ein »historisches« Drama zu gestalten) »ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt«; und dies poetische Ganze, welches »seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge« habe, dies Ganze des »sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen« (*Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück). Artikuliert sich hier noch eine gemein-aufklärerische mimetische Auffassung des mikrokosmisch vorgestellten Kunstwerks, die den barocken Topos von der Dichtung als einer verborgenen Theologie noch einmal nachahmungsästhetisch begründet, wenngleich schon künftige schöpfungsethische Momente aufscheinen, so gibt die in der Genieästhetik wurzelnde Schöpfungspoetik romantischer Provenienz den Mimesisgrundsatz preis und versucht, das dichterische Werk ausschließlich expressiv, d. h. im Rekurs auf das produktive Subjekt als eine autonome Schöpfungsleistung zu begründen. Der Dichter fungiert nicht mehr als ein *alter deus* zweiten Ranges, sondern als selbstverantwortlicher Schöpfer seiner Werke (vgl. zu Thema und Vorgeschichte der Schöpfungspoetik: Blumenberg, 1957, S. 266–283). Die konsequente Ab-

kehr vom Nachahmungsverständnis und der Verzicht auf teleologische oder geschichtsphilosophische Begründungen des Werks hat in der Romantik schließlich zur Folge, daß die Selbstdarstellung des Autor-Individuums ins Zentrum der Werkbestimmungen rückt. Nicht mehr der mimetische Verweisungscharakter, sondern der Charakter des darstellenden und schöpferisch seine Identität behauptenden Subjekts dokumentiert sich im Werk. Die Einheit des Werks »wird hier angesehen als das den Schreiber bewegende Prinzip, und die Grundzüge der Composition als seine in jener Bewegung sich offenbarende eigenthümliche Natur« (Schleiermacher, 1959, S. 107).

Diese Vorstellung eines im Werk »sichtbaren Dichtergeistes« (F. Schlegel, ³1971, S. 454), einer Selbstoffenbarung des Autors, schlägt in der Frühromantik sogar um in den Gedanken einer sich selbst organisierenden Individualität des dichterischen Werks. Die Schlegelsche Charakteristik des Goetheschen *Wilhelm Meister* kann hier als Beispiel dienen. Die Konstruktion dieses Romans wird von Schlegel in der Weise begriffen, daß »der Geist dieser Masse des ganzen Systems« einer immanenten Entelechie gehorcht. Das Werk erscheine wie ein Individuum, welches sich organisch entfaltet. »Der angeborne Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen.« Und überall entdecke sich »die Persönlichkeit und lebendige Individualität des Werks«, je tiefer man forsche und »je mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, je mehr geistigen Zusammenhang« man erkenne (F. Schlegel, ³1971, S. 456, 457, 460; vgl. auch den Artikel *Literarische Kritik*).

Obschon die hermeneutische Theorie der Romantik (wie auch deren praktisches Befolgen in der Kunst der Charakteristik) die Idee einer organischen Individualität des Werks vertritt, reflektiert doch die Theorie der »progressiven Universalpoesie« bereits die Tendenzen einer Auflösung des Werkcharakters romantisch-moderner Poesie, wenn Schlegel im 116. Athenäumsfragment schreibt: »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden« (F. Schlegel, ³1971, S. 39). Solche Einsicht verdankt sich nicht zuletzt der eigenen dichterischen Praxis und der Beobachtung historisch wachsender Emanzipation der Prosaliteratur von tradierten Mustern so-

wie der Entstehung neuer, den Kanon konventioneller Gattungen sprengender Literaturformen.

Die in der Romantik beginnende und für die literarische Moderne signifikante Krise des Werkbegriffs hat Bubner als Konsequenz der Kritik idealistischer Ästhetik nach Hegel beschrieben. Im Unterschied zu Theorieansätzen der Frühromantik bestimmt die idealistische Kunstphilosophie ihren Gegenstand heteronom und verpflichtet Dichtung (Kunst überhaupt) auf eine philosophisch erkannte Wahrheit. Spätestens seit den Artefaktgebilden und Konstruktionen des Kubismus, des Surrealismus oder Dadaismus kann aber ein mimetisch oder expressiv begründeter Werkbegriff mit seinen konstitutiven Vorstellungen der Einheit, Geschlossenheit und anschaulichen Wahrheit – und einen solchen Begriff setzte die philosophische Ästhetik immer voraus – nicht mehr angenommen werden. In allen künstlerischen Produkten, welche die Grenzen von Wirklichkeit und geistig reproduzierter Realität (den Hegelschen Gedanken der »Wiedergeburt« eines Naturschönen, den Wirklichkeitsbezug) überspielen, ja sogar bewußt sprengen, wird der Werkcharakter der Kunst verabschiedet. In der Moderne kann oft genug nicht einmal mehr mit einem liberalisierten oder erweiterten Werkbegriff operiert werden. Bubner hält angesichts des heterogenen Spektrums moderner Kunstprodukte den Verzicht auf die idealistische Hypostasierung sinnpendender Werke und auf die »Majorisierung der Kunst durch philosophische Begrifflichkeit« (wie die Idee des Kunstschönen oder das Werk als Erscheinung von Wahrheit) für notwendig (Bubner, 1973, S. 38–73; Zitat: S. 63). Er empfiehlt stattdessen den »Ausgang von der ästhetischen Erfahrung« (vgl. Artikel *Ästhetische Erfahrung*) und rekurriert auf das Modell der »reflektierenden Urteilskraft« bei Kant. Das Kunsthafte der »besonderen« literarischen Gegenstände, welches sich der Subsumtion unter Allgemeinbegriffe sperre, provoziere die Urteilskraft, die jedoch an kein Ziel komme. Die »ästhetische Idee«, die – Kant zufolge – »viel zu denken veranlaßt«, ohne dies je zu einem Begriff zusammenzuschließen (*Kritik der Urteilskraft*, § 49, A. 195), existiert nicht als ein theoretisch bestimmbarer, dem künstlerischen Objekt inhärenter, doch außerhalb des jeweiligen ästhetischen Gegenstands fixierbarer Gehalt (Begriff), sondern – vermittelt durch die ästhetische Erfahrung – nur in der Dimension »einer durch gewisse sinnliche Objekte ausgelösten Reflexionstätigkeit« (Bubner, 1973, S. 68).

In der gegenwärtigen literaturtheoretischen Diskussion wird die Auflösung des Werkcharakters nicht nur unter diesem Gesichtspunkt der ästhetischen Erfahrung neu reflektiert (U.Eco, 1977). Der Zerfall werkpoetischer Kategorien hat vielmehr auch Versuche provoziert, »die Einheit des Textes neu zu bestimmen« (Turk, 1976, S. 6), im Zusammenhang kommunikationstheoretischer, pragmatischer und rezeptionsästhetischer Konzepte (vgl. z. B. Gabriel, 1975; Landwehr, 1975; Iser, in: Warning, 1979, S. 228–324; vgl. auch den Artikel *Literarische Kommunikation*).

(b) Text

»Was ist ein Text?« fragt Paul Ricoeur. Wen fragt er: mich, der ich die Frage zitiere, den Leser, der das Zitierte liest? Da er die Frage schriftlich – gedruckt, vervielfältigt – beantwortet, fragt er offensichtlich sich selbst. Stellt er also eine rhetorische Frage? Er zitiert zweifellos – freilich mit einer entscheidenden Änderung – J.-P. Sartres *Qu'est-ce que la Littérature* (1947).

Was aber ist nun nach Ricoeur ein Text? Er gibt die Antwort nicht in einem Satz, sondern in einem Aufsatz, der eine nicht geringe Zahl von Sätzen enthält. Ein Aufsatz ist etwas Aufgesetztes, das sich mit einem bestimmten Thema auseinandersetzt. In unserem Fall mit dem Thema »was ein Text sei«. Ein Aufsatz ist gegliedert und kennzeichnet das durch Absätze, u. U. auch durch Zwischentitel etc.; und das Aufsatzschreiben nach Regeln zu üben, gehört bekanntlich zu den altherwürdigen und nicht wegzudenkenden Einrichtungen des europäischen Bildungssystems.

Ricoeur hat einen Aufsatz mit dem Titel »Qu'est-ce qu'un Texte?« geschrieben und in einer philosophischen Festschrift (1970) veröffentlicht. Ricoeur kann – liest man seine andernorts publizierten Schriften – als Autor philosophischer Texte gelten. Demnach ist auch der zitierte Aufsatz eine Spielart der Gattung *Text*, und Ricoeur hat, um die Frage »was ein Text sei« zu beantworten, einen Text geschrieben. Heißt das: Aufsatz und Text sind der Form nach identisch? Mit einer gewissen Toleranz läßt sich das bejahen. Zumindest gibt es eine Normerwartung gegenüber Texten, die im Formalen gewisse Verwandtschaftsbeziehungen zu den allgemeinen Regeln des Aufsatzschreibens voraussetzt. Was gehört dazu?

Wir erwarten von Texten, daß sie eine be-

stimmte Ordnung (Gliederung) besitzen. Solche Ordnungen werden nicht selten als Regelsysteme (auch Codes) beschrieben und auf Konventionen (Traditionen) zurückgeführt. Nicht wenige Texte entstehen und stehen im Rahmen von Institutionen: der Aufsatz in der Schule und in der akademischen Festschrift, der Artikel im wissenschaftlichen Lehrbuch, der kritische Essay im Feuilleton usw. Wir könnten so fortfahren und weitere konventionalisierte Spielarten des Textes aufzählen, doch hätten wir es dann mit einem Sortenproblem, nicht aber mit dem fundamentalen Bestimmungsproblem zu tun.

Da Texte Gegenstände der Literatur- und Sprachwissenschaft sind, ist die Notwendigkeit einer Gegenstandsbestimmung nicht von der Hand zu weisen. Wie so oft lassen sich in der zum Problem vorliegenden Literatur zwei Definitionsarten unterscheiden: 1. die deskriptive und 2. die funktionale. Deskriptive Bestimmungen vom Typus »Text ist eine kohärente Folge von Sätzen« oder »Text ist eine abgeschlossene sprachliche Äußerung« interessieren hier weniger, da wir zur Begründung jener Explikationen bedürfen, wie sie die Analyse der Eigenschaftsmerkmale der gesuchten Bedeutung durchführt. Nicht *eine* Definition gilt es zu inventarisieren, sondern Unterscheidungen zu treffen, die es erlauben, den Gegenstand in seiner möglichen Bedeutungsvielfalt zu begreifen.

Funktionale Bestimmungen reichen von der Umschreibung des Textes als Bestandteil eines kommunikativen Handlungsspiels (S. J. Schmidt, 1973) bis zur Definition des Textes als Handlung (K. Stierle, 1981, S. 538f.). Texte sind in der Regel keine plastischen Gegenstände, um die man herumgehen kann. Zwar legt die Etymologie des Begriffs die konkrete Anschauung eines Gewebes (lat. *textum*) nahe, doch läßt sich dies nur in zwei relativ begrenzte Richtungen weiterdenken. Zum einen verweist die Gewebemetapher auf das Web- bzw. Knüpfmuster – also auf eine *Struktur* – des Textes, zum andern erinnert sie an den technischen Aspekt der Herstellung. Gewiß verrät die Etymologie etwas über die in lateinischer Tradition verankerte Auffassung vom Handwerk des Literarischen. Aber in moderner Terminologie bleibt davon wenig erhalten; denn es gibt seit dem Niedergang der normativen Poetiken gute Gründe für die Unterordnung (nicht für die Geringschätzung) des Technischen unter kreativitätsbetonte Gesichtspunkte. Und was die Redeweise von der sinnlichen Wahrnehmung eines Webmusters betrifft, so ent-

hüllt diese sogleich ihren metaphorischen Charakter, bedenkt man, daß der bestimmte Text erst im Vollzug der Lektüre als einheitlicher und begrenzter Gegenstand entsteht. Auch für den, der ihn geschriebe hat – für den Autor – wird er als abgeschlossener erst durchs Lesen quasi sichtbar.

Aber was heißt das: der Text ist begrenzt, ist abgeschlossen, ist einheitlich? Hat er die Einheit eines »komplexen sprachlichen Zeichens« (E. Gülich/W. Raible, 1977, S. 47) oder die eines »Systems invarianter Regeln« (J. M. Lotman, 1972, S. 87)? Es kommt nicht nur auf die Texttheorie an, für die man sich entscheiden möchte. Unabhängig davon lenken die zitierten Ausdrücke unsere Aufmerksamkeit noch einmal auf jene innere Organisation, von der die Einheit des Objekts doch abhängen müßte. Aber läßt diese sich denn überhaupt auf immanenter Ebene definieren? Invarianz der Struktur ist vermutlich akzeptabel für den deskriptiven Zugang; ihm erscheint der bestimmte Text als etwas Gewirktes, als *Werk*, das sich wie eine Tatsache beschreiben läßt. Komplexität ist eine Kennzeichnung von hinreichend allgemeiner Art, um weitere Fragen zu stellen. Zunächst führt der metaphorische Gehalt (lat. *complexus* = geflochten) wieder aufs Bildliche unserer Terminologie. Es läßt sich auch anders formulieren: die Kennzeichnung *complex* verstärkt einmal mehr den sinnlichen Schein des Gegenständlichen. Ihm ist nur insoweit zu folgen, als es um die Beschreibung der innertextlichen Strukturen geht, von denen es mehrere geben kann (syntaktische, semantische, morphologische etc.), die in ihrer »Verflechtung« so etwas wie die innere Einheit des Textes bilden mögen. Freilich bleiben solche Beschreibungen – seien sie linguistisch, seien sie strukturalistisch fundiert – noch hinter dem zurück, was die Bestimmung des Textes als abgeschlossene bzw. begrenzte Einheit behauptet. Der Grenz-Begriff legt nahe, den Text nicht allein von innen her zu bestimmen (z. B. als geordnete Satzmenge), sondern die außertextliche Dimension zu seinen notwendigen Bestimmungsstücken hinzuzunehmen (vgl. den Artikel *Literarische Kommunikation*, S. 243 ff).

Ein Bestandteil dieser Dimension kann z. B. die Normerwartung des Lesers sein, daß selbst sprachliche Gebilde ohne erkennbare interne Verknüpfungen eine verschwiegene und daher hypothetisch zu erschließende Einheitsstruktur besitzen; eine Eigenschaft, die manchmal mit dem Begriff der »Textualität« bezeichnet wird. *Das ist*

so wie Geld auch Zeichen nicht Augenleiden der Leser weben am Bild des Poems entfernende Welt. – Auch in dieser syntaktisch kaum gegliederten Aufzeichnung sucht der mit »Textualitätserwartung« (W. Klein, 1981, S. 330) ausgestattete Leser nach einem Webmuster, das mit der Wahrnehmung der Ordnung zugleich das Sinnverstehen erleichtert. Der Verstoß gegen die Normerwartung gehört zum Repertoire der literarischen Moderne und belegt, daß rein grammatikalische Kriterien nicht hinreichend sind, um Textualität zu definieren. Die doppelte Beziehung der Textstruktur auf interne und externe Ebenen mag es rechtfertigen, die Strukturanalyse im Hinblick auf Situation und Funktionen der Texte zu überschreiten. Kommunikationstheoretisch orientierte Texttheorien, die den Textbegriff universalistisch auf gesprochene und geschriebene Sprache beziehen, entwerfen entsprechende Modelle einer Sprecher-Hörer-Situation und gliedern die Funktionen nach den Ausdrucks- (Sprecher), Appell- (Hörer) und Darstellungsrelationen (Sachverhalt) (nach K. Bühler, 1965). Aber treffen diese Unterscheidungen auch den Status des schriftlich fixierten Textes?

Aus dem kritischen Vergleich mit Texten gesprochener Sprache hat Ricœur, der hier noch einmal ausführlicher zu Wort kommen soll, einen Textbegriff entwickelt, der die Besonderheiten der literarischen Kommunikation nicht unterschlägt. Schriftlichkeit ist nach ihm ein unverzichtbarer Bestandteil des Textes, die nicht – wie Stierle behauptet (1977, S. 174) – im Vollzug der Lektüre in eine Handlung rückzuübersetzen ist. Die Schrift löst den Text nicht nur aus seiner bestimmten Situation (der Entstehung), sondern macht ihn auch frei für unterschiedliche Lektüren, die von der bestimmten Intention des Autors absehen können. Die Situation der literarischen Kommunikation ist durch die Abwesenheit je eines Unterredungssubjekts charakterisiert: während des Schreibens fehlt der Adressat, während des Lesens der Sprecher (Autor). Der schriftliche Text deckt diese Abwesenheiten als Quasi-Subjekt und bereichert die sprachliche Kommunikation um Spielarten, die der mündlichen Mitteilung versagt sind. Somit gehen auch die Produktions- und Rezeptionsformen schriftlicher Texte nicht in der Rückverwandlung in gesprochene Sprache auf. Sie machen Vermittlungen notwendig, die in enger Verbindung mit der Evolution der Schrift stehen: Poetiken des Schreibens und Theorien der Textauslegung.

Die zweite fundamentale Differenz zwischen

schriftlichem Text und unmittelbarer Sprechhandlung liegt in dem, was Ricœur etwas pathetisch die »Verbergung der umgebenden Welt« (occultation du monde circonstanciel; S. 185) nennt. In der Weise, in der schriftliche Texte auf Dauer gestellt sind, unterbrechen sie den Bezug zur Faktizität ihrer historischen Ursprungssituation. Als *Literatur* konstituieren sie eine ›Welt‹ sui generis. Die Bibliothek der klassischen Texte deutscher Sprache z. B. verweist nicht an und für sich auf eine bestimmte Lebenswelt; es bedarf vielmehr des Sprachspiels der Interpretation, um diese Referenz herzustellen. In erster Instanz stehen die literarischen Texte *untereinander* in einem Verweisungszusammenhang (Intertextualität), ohne daß daraus ihre abgeschlossene Struktur und Bedeutung abzuleiten wäre. Es ist gerade die fortwährende produktive Ausdehnung des Universums des literarischen Diskurses, die immer wieder neue Konstellationen zwischen den Einzeltexten hervorbringt und die Pluralität der Lesarten um neue Möglichkeiten vermehrt. Daher bleibt auch die semantische Einheit und Identität des Einzeltextes, die ihm die Anstrengungen der Interpreten zuschreiben, etwas, was sich im Augenblick der Bestimmung schon wieder der Bestimmtheit entzieht (vgl. die Artikel *Textauslegung*, *Literarische Kommunikation* und *Literatursoziologie/Textsoziologie*).

(c) Form

Alle Reflexionen über den Begriff der Form müssen sich durch unergründliche Dickichte theoretischer und spekulativer Schriften hindurchwinden. Wie viele verwandte Allgemeinbegriffe der europäischen Bildungssprachen hat sich auch dieser Begriff im 18. Jahrhundert von der semantischen Partikularität bestimmter Gebrauchsweisen gelöst und in die Abstraktion dessen verflüchtigt, was dem Konkreten, Materiellen und Inhaltlichen zum Komplement dient. Seitdem ist nicht mehr allein von der Form der Sonate, des Gedichts, der Skulptur die Rede, vielmehr rasonieren die Sprachen des Kunsturteils über *die Form der Musik, der Literatur, des Kunstwerks* und stacheln die empirische Forschung an, die besonderen Kunsterscheinungen unter Vorgriff aufs Allgemeine nach Formbestimmtheit und Formenwandel zu befragen.

Im Bereich sinnlicher Wahrnehmungen scheint das Wort »Form« universelle Anwendung zu finden: seine Ausdehnung reicht von der Mor-

phologie der Lebewesen bis zum industriellen Design. Und wo wir Geformtes wahrzunehmen glauben, dort stellt sich jene Beruhigung ein, nach der ein vitales Ordnungsbedürfnis verlangt. Was Form hat, dient sich der Anschauung an, ist tastbar. In ihm können Auge und Hand die Spuren eines verwandten Geistes lesen. Die Kunsttheorien des späten 18. Jahrhunderts haben diesen simplen Gedanken ausgebaut und verfeinert. War bis dahin, unter der Herrschaft rhetorischer Wirkungstheorien, die Form etwas, was einem beliebigen Stoff um des psychagogischen Effekts willen übergestülpt wurde, so sprengt hier nun der dialektische Zauber die Herrschaft der einen über den andern und besteht auf Versöhnung (zur Bedeutungsgeschichte vgl. den Artikel *Form* in: J. Ritter [Hg.], 1972, Sp. 974ff.).

Solange handwerkliche Regeln den primären Inhalt der Dichtungslehren bildeten, galt der Grundsatz, daß sich die Themen der Gegenwart dem tradierten Formenkanon zu fügen hätten. Zu diesem Kanon gehörten neben den Gattungskonventionen die Lehren der Komposition (dispositio) und der Stilfiguren (elocutio). Vielleicht ist es nicht falsch, in der gewollten und bewußt aufrechterhaltenen Abhängigkeit vom überkommenen Formenkanon ein Bedürfnis nach Erhaltung jener alten Ordnungen zu sehen, die sich einmal bewährt hatten. Der Traditionalismus mit allen seinen ahistorischen Implikationen galt ohne Einschränkung selbst für so weit auseinanderliegende Formen wie die pragmatisch begründeten der rhetorischen Poesie und die symbolisch gedeuteten der sakralen Kunst. Für den Erkennenden in dieser Denktradition war Form nichts anderes, als die Einkleidung einer ihr äußerlichen Stoffwelt oder – im Platonismus – die Enthüllung einer im Stoff verborgenen Idee.

Erst die Entdeckung der Form als eines Gebildeten führte zur Frage nach der in ihr wirksamen Kraft und nach den mit dieser einhergehenden Möglichkeiten schöpferischen Formenwandels. Alle Klassizismen hielten daran fest, daß die poetischen Formen es vermochten, die dem historischen Wandel unterworfenen Stoffe dem zeitlichen Verfall zu entrücken. In diesem Sinne sollte – nach Friedrich Schiller – die Form den Stoff ›überwinden‹ (vgl. zum Begriff E. M. Wilkinson/L. A. Willoughby, 1967, S. 308ff.). Mit dem Einrücken von Form und Gedanke in ein Ausdrucksverhältnis jedoch wurde die Historisierung unabweisbar (vgl. P. Szondi II, 1974, S. 128ff.). Beide verhielten sich

zueinander, in Herders Diktion ([1793] 1971, S. 123), wie Seele und Körper. Als wirklichkeits-schaffende Kraft drückte das Innere in der Gestalt (ein Synonym für Form) sich aus, und zugleich ›offenbarte‹ auf diesem Weg sich das Besondere dem andern Subjekt. In der Leib-Seele-Metapher liegt ein tragendes ästhetisches Axiom der klassischen Kunstperiode offen zutage: der Traum von der Identität zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Individuum und Werk (vgl. auch E. Cassirer, Bd. III, ⁷1977, S. 4ff.).

Dialektiker wie Hölderlin und Hegel haben diese Identität nicht ohne ihr Korrelat, die Differenz, gedacht. Hegels berühmte Aussage, »daß der Inhalt nichts ist, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts, als Umschlagen des Inhalts in Form« ([1830] § 133), verdeutlicht die das Kunstwerk bestimmende und in ihm aufgehobene Spannung zwischen gedachtem Gehalt und Objektivierung. Damit wird eine auf Gegensätzen beruhende Einheit geltend gemacht, die W. v. Humboldt ausdrücklich auf die ästhetische Erfahrung des Kunstrezipienten übertragen wollte, um die Reduktion des Werks »zum sinnlichen Zeichen für einen Verstandesbegriff« abzuwehren ([1799], in: K. Müller-Vollmer, 1967, S. 139). Doch hat Humboldt wie mancher andere Vertreter der klassischen Kunsttheorie die Beziehung zwischen Werk und Rezipient nicht als kommunikative begriffen, sondern eher im Sinn einer sprachlosen Teilhabe des Kunstgenießenden an dem als Einheit Vorgegebenen. Dagegen macht die an der Erfahrung der Moderne geschulte Ästhetik geltend, daß die als Einheit verstandene ästhetische Form nicht unabhängig von der reflektierenden Urteilskraft des Anschauenden besteht (Adorno, 1972, S. 211).

Auch das Versöhnende der ästhetischen Form hat die Kunstausübung selber längst ad acta gelegt. Dabei kommt ihr zustatten, daß der wahrnehmungspsychologische Formbegriff jeden Repräsentationismus im Hinblick auf Gegebenes kritisiert und die Identifizierung von bestimmten Formen als eine von Erfahrungen abhängige Integrationsleistung des Subjekts empirisch belegt (M. D. Vernon, 1974). In der bewußten Negation dieser auf Konditionierung und Erziehung beruhenden Leistung sucht die Kunstmoderne die Grenzen der Gewohnheit zu überschreiten (Desautomatisierung) und Kritik an den zur Geschlossenheit neigenden Formtraditionen der Kunst einzubringen. In der Bildenden Kunst wird seit Cézanne die

formale Konstruktion des Bildes nach und nach zum Thema desselben. In der Literatur ist das nicht anders. *Bebuquin* spricht aus, was seine ›Geschichte‹ als Zerstörung der konventionellen Erzählformen vorführt: »Die Form weist auch über die Kausalität hinaus, zugleich besitzt sie vorzüglichere Eigenschaften als die Idee; sie ist mehr als ein Prozeß. Vor allem aber vermag sie sich mit jedem Organ und Ding zu verbinden; da ihre Verpflichtung an die Gegenstände eine denkbar lose ist, gebietet sie diesen ohne Vergewaltigung« (C. Einstein [1912], 1974, S. 26f.). Die Bedeutung des Formbegriffs hat sich verschoben. Doch ohne Form bzw. Anti-Formen bricht jede Bedeutung zusammen. Denn »Form ist Rettung vor dem Fluß innerer Dynamik, Verteidigung gegen den Zwang aufspringender Zeichen« (C. Einstein, zit. nach H. Heißenbüttel, 1972, S. 273).

Das Kunsturteil hat, will es nicht die Werke verfehlen, dieser Verschiebung Rechnung zu tragen. In der Literaturkritik hat Umberto Eco an dem wohl schwierigsten Text der literarischen Moderne, an James Joyce's *Finnegans Wake* die Merkmale jener offenen Form aufgewiesen, die als Signatur der avancierten Literaturproduktion gelten kann. Schon im *Ulysses* (1922) hatte Joyce die sinn- und einheitstiftende Form aufgebrochen. Die eiserne Stilisierung, die Gustave Flaubert noch erprobte, mochte als Formkonstituens eines aus differenteren Wirklichkeiten aufgebauten Weltbildes nicht mehr genügen. Und Joyce bereitete den polyperspektivischen Formen einen triumphalen Erfolg, da er die Sprachlichkeit der literarischen Erfahrung beim Wort nahm.

Die von Joyce erprobte offene Prosaform ist durch »semantische Simultaneität« gekennzeichnet. Diese zerstört den Kausalnexen der gut motivierten Handlung, die zum Arsenal der traditionellen Erzählung gehört. Der Erzähler nimmt keinen privilegierten Urteilsstandpunkt ein, aus dem heraus er die gesellschaftlich-historische Welt als literarisches oeuvre entwirft, dessen Form – wie die *Comédie humaine* Balzacs (vgl. H. Kuhn, 1981, S. 46ff.) – sich der Energie einer bestimmten gesellschaftsanalytischen Perspektive verdankt. Etwas Universelles liegt auch der Konzeption des *Ulysses* zugrunde; aber weil das so ist, verlangt jede Bewegung, jeder Zustand, jede Wahrnehmung und Vorstellung der Romanfiguren eine eigene Technik. Die Formgebung folgt der fragmentierten Wahrnehmung und dem räumlich konstruierenden Querschnitt, um die ästhetisch trügerische Eindi-

mensionalität der alles beherrschenden Erzählerperspektive und der folgerichtigen Handlung zu vermeiden (vgl. Eco, S. 352ff.).

Die produktiven Folgen dieser Schreibweise sind offenkundig und doch bei weitem noch nicht gründlich genug erkannt. Konsequenterweise wirkt die skizzierte offene Form nicht beruhigend, sondern irritiert. Ihre Sprengkraft lebt von der Differenz zwischen den auf konventionelle Formen zurückgreifenden ordnungsstiftenden Akten des gewöhnlichen Bewußtseins und der Uneinheitlichkeit dauernd wechselnder Erfahrungskonstellationen. In der politisch motivierten Ästhetik ist genau das als bewußter Gegensatz von Form und Inhalt akzeptiert worden. Grundlegend ist hier die »Dis-harmonie« zwischen dem künstlerischen »Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des individuellen Materials mit sich selbst« (A. Kluge, 1975, S. 219).

(d) Struktur

Ein alter, mit Patina besetzter Begriff der philosophischen und wissenschaftlichen Sprachen. Doch Furore hat er erst in unserem Jahrhundert gemacht – in der Fassung diverser, die Kulturwissenschaften überflutender Strukturalismen.

Im Reich der Dinge bezeichnet »Struktur« die Beziehung zwischen den einen Körper stabilisierenden Punkten, z. B. das molekulare Gefüge und Gitter des Kristalls, oder auch die skelettierte Architektur eines Gebäudes. Man nehme einen Punkt, eine Verstrebung heraus, schon stürzen Kristall und Gebäude ein. Daß sie gefügt (strukturiert) sind, ist offenbar etwas für ihre Gestaltwerdung Notwendiges. Der methodische Strukturalismus hat den Strukturbegriff als Arbeitshypothese in Sprach- und Literaturwissenschaft, in Anthropologie und Soziologie eingeführt. Eine Sprache, Verwandtschaftsbeziehungen, ein Text lassen sich unter Voraussetzung einer Strukturhypothese als autonome Ganzheiten beschreiben, deren Einheit auf den Abhängigkeitsverhältnissen beruht, die zwischen den das System »ausfüllenden« Teilen bzw. Elementen walten. Die Struktur von Sätzen läßt sich analysieren, indem die in sie eingetragenen Elemente – Phoneme, Moneme, Lexeme – auf ihre Funktionen hin befragt werden.

Da Texte aus Sätzen bestehen, kann der literaturwissenschaftliche Strukturalist ebenso verfahren, nur ist sein Ziel nicht die Konstruktion allge-

meinsprachlicher, sondern literatursprachlicher Universalien (T. Todorov, 1968). Er setzt daher einen prinzipiellen Unterschied zwischen beiden Sprachformen an, der nicht empirisch, sondern methodologisch begründet ist. So soll nach den Vorstellungen der einflußreichen Prager Schule das wesentliche Strukturmerkmal des literarischen Diskurses – seine »Literarizität« (R. Jakobson) – auf der semantischen Mehrdeutigkeit des poetischen Sprachgebrauchs beruhen, die eine Einstellung auf die den Text konstituierende Zeichenkette um ihrer selbst, nicht um des Mitgeteilten (der Information) willen fordert.

Universalien, Literarizität, literarischer Diskurs – das sind Allgemeinbegriffe, die von der Hypothese zehren, die Literatur lasse sich in Analogie zur Erforschung natürlicher Sprachen auf eine einheitliche Formenlehre und Grammatik zurückführen. Unter einer solchen Voraussetzung bindet der Strukturbegriff den Einzeltext an ein ihn übergreifendes und zugleich bedingendes Regelsystem (literarischer Code). Damit handelt sich die strukturalistische Konzeption freilich den Vorwurf ein, sie beuge sich einem vitiösen logischen Zirkel. Denn das, was Voraussetzung ist, soll durch die singuläre Textanalyse als solche erst belegt und bestätigt werden.

Dieser Vorwurf läßt sich nicht mit den Waffen einer formalen Logik widerlegen, doch man hat versucht, ihn zu schwächen, indem man die Beziehung zwischen Allgemeinem – der Struktur – und Besonderem – dem Diskurs (discours) – als eine Wechselbeziehung beschrieb. Danach hat der Einzeltext eine doppelte Relation: er bezieht sich zum einen auf das System vergleichbarer Formen, zum andern trägt er seinerseits dazu bei, daß dieses System eine immanente Verschiebung erleidet. Der einzelne literarische Text ist insofern der Schnittpunkt zwischen Literarizität (als Struktur) und literarischem Diskurs (als Kommunikationsakt). Er existiert nur in dieser doppelten Einschreibung; und seine unvergleichliche Identität gewinnt er über die Differenz zu den vergleichbaren Texten, die in der Geschichte des literarischen Diskurses unter strukturanalytischen Betrachtungen ihre Regelmäßigkeit preisgeben.

Mit der Anerkennung der Verschiebung des literarischen Codesystems durch das Auftreten des Einzeltextes wird der Strukturbegriff an sein Gegenstück, an den Term »Prozeß« verwiesen. Der Text kann nun als Ereignis, d. h. als ein historischer Sachverhalt erklärt werden, der, zeitlich geglie-

dert, die Veränderung innerhalb einer bis dahin als statisch gesetzten Struktur markiert. Die Beschreibung richtet sich mithin nicht mehr auf ein »oteles Inventar« (P. Ricœur, 1973, S. 101 et pass.), sondern kann in die Interpretation der semantischen Beziehungen, d.h. der möglichen Bedeutungsfunktionen des Textes übergehen. Damit wird die Grenze der rein strukturalen Analyse überschritten, und es rückt ein Problem in den Vordergrund, das als das der Konstitution der literarischen Bedeutung durch das auffassende Bewußtsein vor allem die Hermeneutik beschäftigt.

Die von hermeneutischer Seite vorgetragene Kritik hat in der Tat die Basis für einen Strukturbegriff gelegt, der es erlaubt, den literarischen Einzeltext nicht nur in der oben erwähnten doppelten Einschreibung als Struktur und Diskurs zu lesen, sondern die mit dem älteren Strukturalismus gegebene Reduktion auf ein System von Regeln (Code) zu konterkarieren. Damit sollen keineswegs die schon intuitiv zu erkennenden Regularitäten der Literatur gelehrt werden: Gattungs- und Formenlehre bieten einschlägiges Anschauungsmaterial. Es geht vielmehr darum, jene eigenartige Vermittlung zwischen Form und Bedeutung zu begreifen, die den poetischen Text vor anderen auszeichnet und dazu führt, daß der literarische Sinn nicht endgültig feststellbar ist, sondern von Lesart zu Lesart sich selbst entgleitet.

Auf der Ebene der individuellen Textbetrachtung kann der Begriff der Struktur selbst die Vermittlerrolle zwischen Form und Bedeutung übernehmen, zumal er von Haus aus als Relationsbegriff in Gebrauch ist. Jede Lektüre geht einher mit Strukturierungsakten, die nicht nur im Objekt selbst Widerhalt finden. Phänomenologische Analysen haben den Lektüreprozeß in ähnlicher Weise beschrieben wie den normalen Sprechakt: auch die Lektüre scheint die Assoziationsprinzipien der Selektion, der Kombination und der Kontrastbildung zu befolgen und mit Figur und Hintergrund (Gestalttheorie), Thema und Horizont sowie Element und Kontext operieren zu müssen; so lauten einige einschlägige Beschreibungskategorien für den Leseakt (W. Iser, 1976). Sie lösen den ästhetischen Text in ein formales System von Verweisungen auf, das dessen besonderen Charakter, nämlich einem in ihm selbst und nicht außerhalb liegenden Zweck zu folgen (Merkmal der »Literarizität«), indessen verleugnet. Denn sowohl die phänomenologisch wie die strukturalistisch angeleitete Lektüre betrachtet als ihren letzten Zweck den Sinn, für den

das durch die Leseakte »in ein gleichzeitiges Netzwerk gegenseitiger Relationen« umgeformte Buch (J. Rousset, zit. nach J. Derrida, 1976, S. 44) als Zeichen eintreten soll. Der Begriff der Struktur mit der ihm eigenen metaphorischen Betonung des in sich gefügten Ganzen scheint es nahezulegen, im Text die Repräsentationsfunktion des Zeichens wiederzufinden.

Gegen die Behauptung der von diesem Zweck bedingten Einheit der Form und der Bedeutung lassen sich nicht nur Beispiele einer gegensinnigen Ästhetik – z. B. Joyce's *Finnegans Wake* oder Beckett's *Textes pour rien* – aufbieten. Die Skepsis des philosophischen Neostukturalismus gegenüber der Repräsentationsfunktion des sprachlichen Zeichens hat vielmehr zu einer Umbesetzung des Strukturbegriffs geführt, die auch für die Literaturtheorie bedeutsam ist. In partieller Übereinstimmung mit der negativen Dialektik Adornos richtet sich die Kritik der französischen Philosophen (M. Foucault; J. Derrida) gegen ein das Ganze denkendes Philosophieren und gegen die des Metaphysischen verdächtigten Traditionen der Rationalität (Logozentrismus). Beides aber war für den Strukturalismus unproblematisch, da in ihm die Auffassung von der Totalität der Struktur ebenso vorherrschte wie die Überzeugung von der stellvertretenden Funktion des Zeichens im Hinblick auf eine ihm äußerliche Wahrheit. Analog hielt der literaturwissenschaftliche Strukturalismus daran fest, daß der struktural beschriebene Text als autonomes Zeichen auf außersprachliche Wesenheiten referiert, ja in einer homologen Beziehung zu ihnen steht.

Derridas Kritik setzt nun dort an, wo der Strukturalismus seine Begründungen herholt, bei der Phänomenologie Husserls. Sie sucht deren Grundgedanken zu zerstören, daß jede sprachliche Äußerung nur dazu dient, die gegenständliche Gewißheit der Welt in der den Signifikanten anhaftenden Bedeutung zu spiegeln. Derrida setzt dagegen eine Philosophie, von ihm *Grammatologie* genannt (1974), die in der Schrift, nicht in der Stimme das virtuelle System einer Repräsentation zu erkennen vermeint, die paradoxerweise ohne gegenständliche Signifikate auskommen soll. Das »bedeutet die Destruktion des Sprachbegriffs und der Logik, die darauf basiert, daß isolierbare Zeichen oder Zeichenketten, die die Aufmerksamkeit gerade aus dem Sprechen herausgreift, ohne das ganze System der Zeichen je im Blick haben zu können, »für sich« referentielle Bedeutung hätten. Auch der Begriff

der *transzendentalen* Subjektivität als des selbstbestehenden Vermögens zum Gebrauch der Formen einer reinen Grammatik des Denkens in *objektiver* Gültigkeit ist in der Idee einer den Subjekten entzogenen Struktur der Repräsentation aufgehoben« (J. Simon, 1981, S. 254). Diese Struktur ist indessen niemals als ganze zu vergegenwärtigen, geschweige denn methodisch, etwa auf dem Wege geregelter Deskriptionsverfahren, zu objektivieren. Als »System von Differenzen« ist sie von Anfang an doppeldeutig: Keines ihrer Elemente bedeutet etwas aus sich selbst; keines ihrer Zeichen ist mit sich selbst identisch und garantiert dadurch die Präsenz des Bezeichneten (d. i. wiederholbare Bedeutung). Alle Theorien der semantischen Einheit und Identität des Zeichens gehen ja von dem Bild einer geschlossenen Ordnung (des Satzes, der Struktur, des Systems) aus, das bestimmt wird durch eine außerhalb liegende Instanz. Die Grammatologie denkt jedoch den Gedanken von der Sprachlichkeit aller Erfahrung radikal zu Ende, indem sie die Konstitution von Sinn und Bedeutung im Spiel der Sprache selbst aufsucht. Dieses Spiel ist bestimmt durch das *Dazwischen* (*différance*), in dem die Zeichenbedeutung sich durch Bezug auf das, was sie nicht ist (auf andere Zeichen) bildet und zugleich im Vollzug neuer, in der Form von Satz und Text anschließender Bedeutungsbildungen verschiebt. Damit ist die feste Ordnung der Struktur verlassen und in die »unbestimmte Rückverweisung eines Signifikanten auf einen Signifikanten« (Derrida, 1976, S. 44) aufgelöst.

Das gilt auch für den vom klassischen Strukturalismus (und der Semiologie) als Ordnungssystem beschriebenen literarischen Text. Dessen innere Organisation und Repräsentanz für einen mimetisch einholbaren Sinn wird von der Grammatologie als Folge phänomenologischer Trugschlüsse entlarvt. Nach Derrida ist der Text nicht feststellbar in der Weise eines methodisch konstituierten Objekts. Er gewinnt seine vorübergehende, als »Spur« ansichtige Selbständigkeit nur über die Beziehung zum Universum aller Texte, die er – sei es als Zitat ausdrücklich, sei es als abwesende Texte schweigend – einschließt. Was ihn im Innern organisiert, das ist insofern das ihm nicht Zugehörige und Äußerliche.

Die neostrukturalistische Dekonstruktion eingefleischter philosophischer und literaturtheoretischer Anschauungen kann einerseits manche Einsichten der literarischen Hermeneutik begründen helfen (z. B. der mehrfachen Lektüre im Sinne von

H. R. Jauf, 1981). Andererseits nimmt sie aber der institutionalisierten Literatur- und Texttheorie den Gegenstand. Da sie durch bewußte Ausklammerung des bedeutungskonstituierenden Subjekts allen Geltungsfragen den Boden entzieht, gefährdet sie auch den kritischen Sinn der verstehenden Wissenschaften. Die wechselseitigen Irritationen von Hermeneutik und Neostrukturalismus versuchsweise zu fusionieren, erscheint unter diesen Umständen als eine produktive Möglichkeit, die Literaturtheorie aus traditionellen und objektivistischen Vorurteilen zu befreien, um ihr Zugang zu jener Offenheit und Gegensinnigkeit zu öffnen, die die Literatur der Moderne vor anderen Konventionen auszeichnet (vgl. die Vorschläge von M. Frank, 1977 und den Artikel *Textauslegung*).

T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt ²1972 – Aristoteles, *Poetik*, übers. u. eingel. v. O. Gigon, Stuttgart 1961 – H. Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: *Studium Generale* 10, 1957, H. 5, S. 266–283 – R. Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 5 (Ist eine philosophische Ästhetik möglich?), Göttingen 1973, S. 38–73 – K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart 1965 – E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt ¹1977 – J. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt 1974 – Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt 1976 – U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977 – C. Einstein, *Bebuquin, oder Die Dilettanten des Wunders* [1912], Frankfurt 1974 – M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966 – M. Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt 1977 – G. Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975 – E. Gülich/W. Raible, *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*, München 1977 – G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1830], Bd. 8 der Werkausg., Stuttgart 1955 – M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt (M) ²1972 – H. Heißenbüttel, *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen* 1964–1971, Neuwied/Berlin 1972 – J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* [1793–97], 2 Bde., Berlin/Weimar 1971 – E. Holenstein, *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik. Plädoyers für eine strukturelle Phänomenologie*, Frankfurt 1976 – A. Horn, *Das Literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung*, Berlin/New York 1978 – W. v. Humboldt, *Ästhetische Versuche* [1799], in: K. Müller-Vollmer, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie* W. v. Humboldts, Stuttgart 1967, S. 120ff. – R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen ²1960 – W. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells*, in: R. Warning, (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München ²1979 – Ders., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976 – R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt 1979 – H. R. Jauf, *Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik*, in: *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, hg. v. M. Fuhrmann, H. R. Jauf, W. Pannenberg, München 1981, S. 459–482 – I. Kant, *Kritik der*

Urteilkraft, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963 – A. Kibedi Varga (Hg.), *Théorie de la Littérature*, Paris 1981 – W. Klein, Linguistik und Textanalyse, in: Bracker/Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Grundkurs I*, Reinbek 1981, S. 321–337 – A. Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt 1975 – H. Kuhn, *Literatur und Revolution. Eine phänomenologische Skizze*, in: E. W. Orth (Hg.), *Was ist Literatur?*, Freiburg/München 1981, S. 46–96 – J. Landwehr, *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München 1975 – G. E. Lessing, *Werke*, Bd. 6, hg. v. P. Rilla, Berlin und Weimar 1968 – J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972 – H. Naumann (Hg.), *Der moderne Strukturbegriff. Materialien zu seiner Entwicklung*, Darmstadt 1973 – G. Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und Literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1982 – P. Ricœur, *Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et Comprendre*, in: *Hermeneutik und Dialektik II*, hg. v. Bubner/Cramer/Wiehl, Tübingen 1970, S. 181–200 – Ders., *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*, München 1973 – J. Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Darmstadt 1972 – J. Rousset, *Forme et signification*, Paris 1962 – J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature*, Paris 1947 – Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. v. W. Rasch, München 1971 – Fr. Schleiermacher, *Hermeneutik*, hg. v. H. Kimmeler, Heidelberg 1959 – S. J. Schmidt, *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, München 1973 – J. Simon, *Sprachphilosophie*, Freiburg/München 1981 – K. Stierle, *Die Einheit des Textes*, in: H. Bracker/E. Lämmert (Hg.), *Funk-Kolleg Literatur*, Bd. 1, Frankfurt 1977, S. 168–187 – Ders., *Text als Handlung und Text als Werk*, in: *Text und Applikation*, hg. v. Fuhrmann/Jauss/Pannenberg, München 1981 – P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, hg. v. S. Metz u. H.-H. Hildebrandt, Frankfurt 1974 – Ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik*, hg. v. W. Fietkau, Frankfurt 1974 – T. Todorov, *Poétique*, in: O. Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris 1968, S. 99ff. – H. Turk, *Literaturtheorie I*, Göttingen 1976 – M. D. Vernon, *Wahrnehmung und Erfahrung*, Köln 1974 – E. M. Wilkinson/L. A. Willoughby, *Glossary of Terms*, in: F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, Oxford 1967, S. 301–333

4. Weltbezug: Mimesis und Fiktion

Der antike Mimesisbegriff und der neuzeitliche Fiktionsbegriff repräsentieren die historisch wichtigsten Kategorien einer Wesensbestimmung der Kunst (Dichtung) und der theoretischen Bestimmung ihres Welt- und Wirklichkeitsbezugs. Mimesis (oder: Nachahmung der Natur, darstellende Nachahmung) und Fiktion dienen zur Bezeichnung des ästhetischen und konstruktiven »Weltentwurfs« der Dichtung und der ontologischen Diffe-

renz zur historischen Faktizität. Beide Kategorien sind nicht als plane Opposition angemessen zu begreifen; d. h. in der Weise, als ob die mimetisch verfahrenende Kunst eine vorgegebene Wirklichkeit imitiere oder doch nur als eine Variation der Faktizität im Rahmen eines historisch verbindlichen Wirklichkeitsverständnisses zu fassen sei; als ob der Prozeß der Fiktionalisierung andererseits eine radikale Autonomie dichterischer Gebilde in bewußter Abkehr von der vorfindlichen Realität (der empirischen Wirklichkeit) intendiere und also die deutliche Antithese zum Nachahmungsprinzip darstelle. Vielmehr bilden die – freilich unter verschiedenen philosophischen, theologischen und moralischen Voraussetzungen entstandenen – theoretischen Bestimmungen von Mimesis und Fiktion einen kontinuierlichen Problemzusammenhang. Die Thematisierung beider Bestimmungsgründe und Hauptkriterien der Kunst impliziert nämlich die Frage der Legitimität der Kunst (Dichtung), ihrer Kritik oder ihrer Apologie vor dem Richtstuhl einer Instanz, welche die Wahrheitsfrage zu entscheiden hat. Und die Erörterung von Mimesis und Fiktion berührt notwendig die Frage nach dem Spielraum künstlerischer Gestaltung, nach den Grenzen künstlerischer Freiheit. Die Brisanz dieses Problems verrät sich bereits in der Antike: in der Aristotelischen Verteidigung der Dichtung gegen die entschiedene Kritik Platons (im 10. Buch des *Staates*). Die Platonische Kritik der ontologischen und ethischen Defizienz der Kunst (sie sei bloßer Schein und Täuschung, da Mimesis an der Welt der Erscheinungen, nicht aber an den Ideen orientiert bleibt) wird schon bei Aristoteles – ohne daß der Begriff der Fiktion ins Spiel käme – mit dem Hinweis auf das begrenzte Recht fiktionaler Entwürfe der Dichter zurückgewiesen. Indem Aristoteles die Gesetze der Mimesis liberalisiert, entdeckt er der Sache nach den Spielraum der Fiktion, welche eine historische Wirklichkeit überschreitet. Allerdings muß festgehalten werden, daß der Nachahmungsgrundsatz seine unbestrittene Gültigkeit behält und Fiktion als eine Art Transformation der Wirklichkeit begriffen wird.

Der Dichter – so hatte die Aristotelische *Poetik* im 9. Kapitel dessen Kompetenzen im Unterschied zum Historiker bestimmt – operiere philosophischer und sei »bedeutender« als der Geschichtsschreiber, sofern er auf das Allgemeine hinarbeite. Seine Aufgabe sei es darzustellen, »was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit« (*Poetik*, Kap. 9). Dies

Mimesisverständnis schließt also bereits die Vorstellung der Fiktion ein. Der Gedanke einer Autonomie dichterischer Fiktion ist Aristoteles (und der Antike überhaupt) jedoch noch fremd. Der Dichter hat nach Maßgabe der Faktizität und einer als unveränderlich gedachten Natur zu gestalten. Seine Fabeln gewinnen ihre Glaubwürdigkeit und Evidenz nach Aristoteles nur unter der Voraussetzung, daß die Normen der Wahrscheinlichkeit und erkennbaren Ähnlichkeit mit faktischen Geschehnissen beachtet werden. Dichterische Wirklichkeiten müssen mit der empirischen Lebenswirklichkeit vermittelbar sein. Der Künstler darf das Faktische überschreiten und das Allgemeine im Modus des Möglichen (jedoch in Übereinstimmung mit dem Wahrscheinlichen) zur Darstellung bringen. In der *Physik* (Buch II,8; 199 a 15–17) spricht Aristoteles, seine Ausführungen in der *Poetik* präzisierend, von einer doppelten Aufgabe der Kunst: »einerseits zu vollenden, was die Natur nicht zu Ende zu bringen vermag, andererseits [das Naturgegebene] nachzuahmen« (zum Problemkomplex: Fuhrmann, 1973, S. 71–89 u. ö.; Wiegmann, 1977, S. 1–13; Assmann, 1980).

Aristoteles macht bei seiner Bestimmung des Spielraums der Dichtung in der *Poetik* zwei bereits in der Rhetorik-Tradition vertretene »positive« Bedeutungen dichterischer Erfindungen fruchtbar: 1) die vor allem in der politischen Rede verwendete Gleichniserzählung als narrative Entfaltung einer Wahrheit oder Moral (also die Technik rhetorisch-poetischen Beweisverfahrens); und 2) die für das *genus deliberativum* und das *genus demonstrativum* wichtigen Erfindungen von Fabeln, Gleichnissen und Exempeln, deren Stoffe im Unterschied zum vorfindlichen Material in Historie und Mythologie mögliche Begebenheiten und Handlungen sinnfällig demonstrieren. Dabei werden – wie vor allem im Falle der Tierfabeln – die strengen Mimesisbestimmungen des Wahrscheinlichen, Notwendigen und Angemessenen ausdrücklich liberalisiert und es wird die Dimension einer bedingten (das 18. Jahrhundert wird von einer »hypothetischen« Wahrscheinlichkeit reden) Wahrscheinlichkeit eingeführt.

Die Tradition der Nachahmungspoetik hält im wesentlichen an den aristotelischen Prinzipien fest und begrenzt die Möglichkeiten der Fiktion durch das regulative Prinzip der Natur. Im Unterschied zur Antike wird aber Natur nunmehr nicht wie bei Aristoteles als Entelechie begriffen, sondern zu meist christlich als *natura naturata* (als teleolo-

gisch, d. h. als zweckmäßig, schön und vollkommen geschaffene Natur) verstanden. Und der Dichter hat sich an die Zweckmäßigkeit und vernunftgemäße Einrichtung der Natur zu halten, wenn er eine plausible und regelgemäße Fabel »ersinnen« will. Die Geschichte der Regelpoetik zeigt zunehmend die Tendenz, den Endzweck moralischer Belehrung (das Horazische »prodesse«) zum letztgültigen Bestimmungsgrund der Poesie zu erklären. Und dieser »Endzweck« moralischer Wahrheitsvermittlung durch das dichterische Bild reguliert noch in der Aufklärungspoetik im allgemeinen die Frage der Legitimität des bloß Ersonnenen, des Wunderbaren, des Unwahrscheinlichen – kurz: der Fiktion. Zu einer spekulativen Aufwertung des Fiktionsbegriffs kommt es erst in der Genieästhetik. Hier wird die »Erfindung« einer Fabel als eine »unter gewissen Umständen mögliche[n], aber nicht wirklich vorgefallene[n] Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt« (Gottsched, *Critische Dichtkunst*, II 4), zum inspirationstheologisch begründbaren Schöpfungsakt des »Originalgenies«, zur *creatio ex nihilo*, hochstilisiert. Besonders die durch Leibniz und dessen »Theodizee« (sowie durch christliche Umdeutungen antiker Enthusiasmus- und Inspirationslehren) ermöglichte Vorstellung von der autonomen, schöpferischen Evokation neuer, alternativer Welten, welche mit der zur Verwirklichung gekommenen, der »besten aller Welten« rivalisieren, eröffnet der künstlerischen Fiktion ungeahnte Chancen und Spielräume (vgl. zum Problem: Blumenberg, 1957). A. Assmann (1980) hat im Anschluß an die Arbeiten Blumenbergs diesen Prozeß einer neuzeitlichen »Emanzipation« der Fiktion im Zusammenhang der historisch sich wandelnden Wirklichkeitsbegriffe, Weltbilder und Wirklichkeitserfahrungen überzeugend beschrieben.

Während der Mimesisbegriff (und dessen Korrelate) in den Konzepten der Genie- und Produktionsästhetik vom Sturm und Drang bis zur Romantik zugunsten der – für den Fiktionsbegriff stehenden – Kategorie schöpferischer Produktion verdrängt wurde, lebte er später in der Theoriediskussion des poetischen und sozialistischen Realismus wieder auf (vgl. Kohl, 1977). Der Fiktionsbegriff hingegen, durch seine historisch bedingte Verknüpfung mit den nicht-kanonischen Literaturformen (vor allem der Prosa, dem Roman) pejorativ gewertet, gerät erst in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts als Gegenstück zur traditionellen Kategorie der Mimesis in die Diskussion.

Phänomenologische und ontologische Rechtfertigungen der Literatur als Fiktion (z. B. Ingarden, ³1965) werden gegenwärtig aus der Sicht sprechakt- und kommunikationstheoretisch oder rezeptionsästhetisch orientierter Theorieansätze kritisiert. Als Hauptargument gegen die Ontologisierungstendenz (Fiktion als genuin ästhetischer Modus der Aussage, »Quasiurteil« etc.) wird die Vernachlässigung der pragmatischen Textdimension (d. h. der Kommunikationssituation) geltend gemacht (Gabriel, 1975; Plett 1975). Fiktionalität wird – wie Plett sagt – erst als eine »sozio-kommunikative Größe« adäquat gefaßt. Der Prozeß der Fiktionalisierung kann nicht einseitig als eine Leistung des Autor-Subjekts begriffen werden, sondern muß – wie die Rezeptionsästhetik immer wieder betont – als ein dynamischer Vorgang einer Bedeutungskonstituierung im »Akt des Lesens« bestimmt werden. Literatur provoziert durch ihre Widerständigkeit, Polysemie und Polyfunktionalität den Leser, sogenannte Leerstellen und »Unbestimmtheiten« poetischer Texte seinerseits auszufüllen (vgl. Iser, in: Warning [Hg.], ²1979, S. 228ff.; Iser, 1976; Schmidt, 1971 und ²1976; im übrigen zum Thema: Warning, ²1979, S. 9–41). Landwehr sieht die Hauptaufgabe gegenwärtiger Fiktionstheorie nicht mehr in einer ausschließlichen Bestimmung der ästhetischen Besonderheiten literarischer Texte, sondern darin, Literatur »in ihren übereinstimmenden Charakteristika mit anderen Kommunikations- und Fiktionsformen« zu untersuchen (Landwehr, 1975, S. 33). Auch er versucht zu begründen, daß Fiktionalität nur als eine pragmatisch determinierte Qualität von Texten angemessen beschrieben werden könne. Und er zeigt, wie die fiktionale Rede als eine Sonderform sprachlicher Kommunikation durch einen Synergismus von Produktions- und Rezeptionsweisen gesteuert, ja überhaupt erst konstituiert wird.

Assmann wendet gegen die meisten der derzeitigen – durch Impulse der analytischen Sprachphilosophie, der linguistischen Pragmatik und teilweise auch der Kommunikationstheorie entwickelten – Fiktionstheorien ein, sie ließen die Historizität der Erscheinungsformen literarischer Fiktion unberücksichtigt. Der fiktionsgeschichtliche Wandel müsse in Analogie zu geistesgeschichtlichen Prozessen (der Neuzeit, der Moderne) beschrieben werden. Denn erst unter diesem Aspekt könne die Legitimität dichterischer Fiktion begründet und Fiktion als sinndeutendes Modell der Realität oder als konstruktiver Verstehensentwurf einer komple-

ten, ja undurchschaubar gewordenen Wirklichkeit begriffen werden. Fiktionsmodelle vermögen die nicht mehr verläßlich gedeutete Welt (um mit Rilke zu reden) durch neue, geschlossene Sinngefüge zu ersetzen. Der Zerfall einer transzendenten Realität und einer Wahrheitsgarantie habe »fiktionstheoretische Relevanz« (Assmann, 1980, S. 107): »Die Fiktionalisierung der Realität begründet den Realitätsanspruch der Fiktion« (S. 107).

Auch U. Keller (1980) beleuchtet den historischen Horizont, innerhalb dessen die Zweideutigkeit der Fiktion seit der idealistischen Ästhetik und seit Hegels Analysen der »romantischen Kunstform« ästhetisch und kulturkritisch zu bestimmen sei. »Der Anspruch, das Wesen des Wirklichen in der Fiktion zur Erscheinung zu bringen«, und die gleichzeitige Unmöglichkeit – nach dem Zerfall der Repräsentationsidee des Wirklichen als Folge des die Moderne charakterisierenden Zerfalls jeglicher Systemphilosophie (idealistischer Prägung – das Bedürfnis einer »höheren Freiheit des Subjekts« (Hegel) in der Fiktionalität zu befriedigen, werden von Keller als »die innere Widersprüchlichkeit der Verfassung neuzeitlicher Dichtung« beschrieben (Keller, 1980, S. 57). Diese Ambivalenz der Fiktionalität – als Schein von Freiheit und als Bewußtsein der bloßen Fiktion, also Scheinhaftigkeit einer Sinndeutung von Wirklichkeit im dichterischen Medium – wird als Verhängnis und Hoffnung neuzeitlich-bürgerlicher Weltdeutung expliziert.

Aristoteles, Poetik, übers. u. eingel. v. O. Gigon, Stuttgart 1961 – Aristoteles, Physikvorlesung, übers. v. H. Wagner, Werke Bd. 11, hg. v. H. Flashar, Berlin ²1972 – A. Assmann, Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980 – H. Blumenberg, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium Generale* 10, 1957, Heft 5, S. 266–283 – M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973 – G. Gabriel, Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975 – J. Chr. Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig ⁴1751 (Nachdr. 1962) – R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen ³1965 – W. Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976 – Ders., Die Appellstruktur der Texte; Der Lesevorgang; Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells, in: R. Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München ²1979 – U. Keller, Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie, Heidelberg 1980 – St. Kohl, Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977 – J. Landwehr, Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen, München 1975 – Platon, Politeia. Der Staat, übers. v. Fr. Schleiermacher, Werke Bd. 4, hg. v. G. Eigler, Darmstadt 1971 – H. F. Plett, Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik, Heidelberg

1975, ²1979 – S. J. Schmidt, Ästhetizität. Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen, München 1971 – Ders., Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation, München ²1976 – R. Warning (Hg.) Einleitung zu: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München ²1979 – H. Wiegmann, Geschichte der Poetik. Ein Abriß, Stuttgart 1977

5. Poetik – Antipoetik

Unser knapper Leitfaden führt aus dem Labyrinth der Literaturtheorien nicht heraus, sondern erst so richtig hinein. Wenn wir bemerken, daß es *die* Theorie der Literatur nicht gibt, so sagen wir nichts Neues. Zwar hat man seit dem 18. Jahrhundert über das Versagen aller wissenschaftlichen Anstrengungen in diesem Punkt immer wieder geklagt. Aber liegt solchen Klagen nicht jener überschwellige Theorieanspruch zugrunde, der glaubt, der Beschreibung des Ganzen (einer Struktur, eines Systems) die Geltungsfragen opfern zu müssen, die den Gegenstand und seine methodische Behandlung überhaupt erst interessant machen?

Uns erscheint dem Gegenstand angemessener, weil kritisch urteilend, die Rekonstruktion der Geschichte des Labyrinths aus einem Gesichtspunkt, der vor allem die wirklichkeitsauslegende und -ordnende Leistung des literarischen Signifikanten betrifft. Anders formuliert: die Analyse der Genese der außerwissenschaftlichen Literaturtheorien (= Poetiken und Anti-Poetiken) steht noch aus, die das dort unausgesprochene Buchstäbliche der Literatur, ihre Affinität zu Grammatik, Schrift und Sprachbegriff ganz in den Mittelpunkt rückt. Um konkreter zu werden, seien hier einige Grundzüge dieser Genese skizziert, die zu verbessern und mit genauer Textkenntnis zu verbinden, freilich Aufgabe einer ausführlichen Untersuchung zu sein hätte.

Schon der Begriff des Ganzen einer Wirklichkeit, einer Welt beruht auf Annahmen, die nicht unabhängig sind von grammatischen Ordnungsgriffen. So suchte die Dichtungslehre des 18. Jahrhunderts à la Gottsched den vernünftigen Zusammenhang in der Natur zum Gegenstand der poetischen Mimesis zu machen, um eine vorausgesetzte Ordnung der Welt dem Publikum sinnfällig werden zu lassen. Ein ungebrochenes Vertrauen in die ordnende Kraft des Signifikanten und der Analogieschluß von der Klarheit der Logik auf die Gram-

matik bestimmten hier weitgehend die Erwartungen an die vernünftigen Aufgaben der Poesie.

In den bald entdeckten »Labyrinthen der Selbsterkenntnis« (G. E. Lessing) jedoch stieß dieses Vertrauen an seine Grenzen. Ja mit Mißtrauen mußte ihm begeben, wer von Kunst und Literatur verlangte, daß sie das Unbekannte, das Zukünftige und Vorbewußte der Wirklichkeit aussprechen sollte. Die philosophische Kritik hat dem Glauben ein Ende gemacht, daß die Sprachen der Künste in Erfahrung übersetzten, was die Sprachen der Logik der Vernunft als den Zusammenhang der Welt demonstrierten. Jene ästhetische Erfahrung, die »ohne Vermittlung der Begriffe« (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 39f) sich mitteilt, erhebt keinen Anspruch auf die vollständig kommensurable Beziehung zwischen Empfindung des Gegenstands und Begriff, zwischen Darzustellendem und natürlicher Sprache. In dieser Einsicht meldet sich die Freiheit der Künste zu Wort, zwischen Zeichen und Bedeutung (als Gegenstandsbezug) zu unterscheiden und ein Spannungsfeld von Sagbarkeit und Unsagbarkeit zu errichten, in dem eine andere Deutlichkeit als die der logischen Begriffe aufblitzt.

Das ist die Stunde der romantischen Poetik und Poesie. Totalität, das heißt vollständig durchgebildeter und begriffener Zusammenhang der Erfahrung ist ihre Sache nicht. Stattdessen suchen die romantischen Theoretiker im Fragment, im Paradoxen, in der ironischen Konstrastierung nach einer Verknüpfung der Signifikanten, die den bis dahin geltenden Ordnungen der Geschichte, des Denkens und der Kunst eine revoltierende Ordnung des Imaginären entgegensetzt. Die neue Wert-Setzung zerstört zwar den ohnehin nur akademisch gepflegten Konservatismus normativer Dichtungstheorien, verlangt aber ihrerseits nach Maßstäben der ästhetischen Beurteilung und Produktion. Gefordert wird daher eine »Philosophie der Poesie überhaupt« (F. Schlegel, *Athenäumsfrgm.* 252); das Interesse am Technischen weicht dem spekulativen Gedanken: die Idee einer *reinen Sprache* entsteht.

Diese Idee breitet sich rasch aus und erklärt die Unzuständigkeit der herkömmlichen Mimesis- und Wirkungsabsichten für eine Literatur, die den Gegensatz von Poesie und Prosa zu überwinden sucht und – um ein Wort T. S. Eliot's zu zitieren – dem Gegenstand wenig, der Behandlung alles verdankt. Behandlung, das meint jene artistische Stilisierung der Sprache wie sie in den Werken von Poe,

Baudelaire, von Mallarmé und Valéry den in einem emphatischen Sinn *modernen* Typus der Literatur ausgebildet hat. Die Poesie der reinen Sprache wersetzt sich den regelgerechten Prinzipien einer mitteilbaren Lehre und systematischen Theorie. Als Erbin und Überwinderin der romantischen Ästhetik verlangt sie, daß jedes Gedicht eine Poetik enthalte, die nur ihm eigen ist und der Verallgemeinerungsfähigkeit spottet, die das wissenschaftliche Denken kultiviert. Es ist dies eine Erscheinung, die einerseits die Kommentarbedürftigkeit der Literatur steigert, da sie deren Weltbezug coupiert, die andererseits jedoch zu einer Verselbständigung des literaturtheoretischen Kommentars führt, da der Signifikant vom Signifikat sich löst und die auf pragmatischen Sinn zielende Auslegung negiert. Die Folge ist ein weiteres Auseandertreten der literarischen Produktion und der systematischen Bestimmung ihrer Gegenstände.

Gesicherter erscheint deren Zusammenhang allenfalls noch dort, wo nach realistischen Stilprinzipien erzählt und ein Zusammenhang der Wirklichkeit suggeriert wird, der sich auf die vermeintlich schlichte Repräsentationsfunktion der Sprache billig verläßt. In Maßen trifft das auf die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts zu. Und nicht von ungefähr stützen sich auf sie als Paradigma des ordnungsstiftenden literarischen Signifikanten die Anhänger politisch und akademisch institutionalisierter Poetiken. Deren leitende Interessen stimmen häufig mit bestimmten ideologischen und pädagogischen Zwecken überein, die zur Funktionalisierung der Literatur Anlaß geben. In der Gegenüberstellung von *engagierter Literatur* und *reiner Poesie* sind beide Positionen – hier Idee der reinen Sprache, da rhetorische Wirksamkeit – eine polemische Beziehung eingegangen.

Die weitere Aufspaltung der Gegenstandstheorien wurde jedoch vor allem durch die Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gefördert. Der vielzitierte Satz des Lord Chandos, ihm sei »völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (H. v. Hofmannsthal [1902], 1969, S. 106), ist mittlerweile zum Topos für die zugleich beklemmende und befreiende Erfahrung eines grundlegenden Wandels innerhalb der literarischen Sprachauffassung geworden. Einerseits extreme Stilisierung bis zur Dissoziation der bestimmbar thematischen Einheit, andererseits experimentelle Variation der analytisch dekonstruierten Sprach- und Textstruktur: das sind nur zwei

Spielarten des avancierten literarischen Sprachgebrauchs. Kunst als »Verfahren« (russischer Formalismus), als »Experiment« (vgl. dazu H. Hartung, 1975), als »Simulator« gesellschaftlichen Verhaltens (D. Wellershoff, 1971) verrät darüber hinaus eine Orientierung mancher Programmierer an einer Weltanschauung, die der normierenden Kraft der technischen Wissenschaften entspringt. Mit dieser Orientierung ist indes keine Rechtfertigung für eine regulative Poetik gegeben; vielmehr verbietet sich diese um so eher, als der Zwang zur permanenten Innovation in den Wissenschaften auf die ihnen nahestehenden Künstlertheorien zurückwirkt. Es gehört freilich zum Selbstbild des zeitgenössischen Schriftstellers, auf »Widerstand und Risiko« (H. Heißenbüttel, 1966, S. 139) gegenüber dem, was ist und was sein könnte, zu beharren, auch wenn er vom analytischen Geist der Wissenschaften zehrt. Dem offenkundigen Dilemma dieser Position versuchen die zu entgehen, deren Arbeiten als Signum einer negatorischen Opposition den Rückzug aus der öffentlichen Sprache zum Formprinzip erheben. Sie stellen sich der Paradoxie des beredten Schweigens, ohne wortreiche poetologische Erklärungen zu geben.

Fazit: Es gibt – außer dem des atomaren Schreckens – keinen Weltplan, dem der Schriftsteller mit dem Analogon eines poetischen Kosmos antworten könnte. Insofern ist auch eine das vermeintliche »Ganze« erfassende Literaturtheorie nur als dogmatische denkbar. Die Sprache des Gedichts und der epische Bau des Romans können, wie das z.B. schon Paul Valéry ([1939] 1975, S. 167) und Alfred Döblin ([1929] 1963, S. 129) dokumentiert haben, aus einem zufällig sich einstellenden, semantisch leeren Rhythmus oder aus einem fragmentarischen Satz entwickelt werden. Keine Vorschrift, nicht einmal eine regulative Idee bevormundet hier die »Logik« der ästhetischen Produktion. Das Produzieren wird nicht selten zum Destruieren des Alten und Falschen, das den unaufhaltsamen Drang einer jeden Kunst nach vollständiger Authentizität der Erfahrung behindert. Ja selbst die Erfahrung der Zerstörung drängt, wie es ein Aphorismus Emil Schumachers (1972) formuliert, zur künstlerischen Darstellung: »Die äußerste Form, Widerstand zu brechen, ist die Zerstörung: ein primitiver Gestus der Verzweiflung und der Lust. Die Antwort heißt nicht: heilen, sondern: bannen; nicht: wiederherstellen, sondern: den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form.« Der solcherart umge-

stülpte Formbegriff verneint mit jeder Ordnungsvorstellung auch jene Rationalität, die im Konstruieren der Kunst noch die Spuren einer Gegenordnung entzifferte (vgl. dazu T. W. Adorno, ²1972). Die Poetik der Destruktion ist die wahre Anti-Poetik. Sie bezeichnet ein nicht nur in der Bildenden Kunst zu beobachtendes Extrem der Selbstauflösung der Kunst und tritt gerade dadurch wieder in den Kreis weltanschaulicher Auslegungen ein.

Trotz oder besser wegen der Selbstverneinung, des theoretischen Schweigens und der bewußten Selbstwidersprüche in den zeitgenössischen Künsten und Künstlerkommentaren bedarf es der Theorie. Recht verstanden garantiert sie den Fortbestand des literarischen und kunstkritischen Diskurses. Wo sonst aber kann sie relativ zwanglos formuliert und verbessert werden als dort, wo die Voraussetzungen des Wissens und der Beurteilung nicht in der Polemik der Tageskämpfe untergehen? Die kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen scheuen, in ihren institutionellen Grenzen befangen, vor diesem Auftrag, der ein Auftrag zur *Kritik* ist, zurück. Sie können sich aus ihm jedoch

nicht wegstellen, ohne ihre angestammte Aufgabe der Verständigung über den gesellschaftlichen Sinn ästhetischer Erfahrung zu verraten. Deshalb brauchen wir wissenschaftliche, der Aufsplitterung der Literaturen antwortende Teiltheorien, die über die wackere Buchhalterattitüde bloß beschreibenden Inventarisierens hinausgehen.

T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt ²1972 – A. Döblin, *Der Bau des epischen Werks* [1929], in: Ders., *Aufsätze zur Literatur*, Olten/Freiburg i. Br. 1963, S. 103–132 – H. Hartung, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen 1975 – H. Heißenbüttel, *Über Literatur*, Olten/Freiburg i. Br. 1966 – H. v. Hofmannsthal, *Ein Brief* [1902], in: Ders., *Das erzählerische Werk*, Frankfurt 1969, S. 102–113 – E. Schumacher, *Ein Buch mit sieben Siegeln*, (Tukanpresse) Heidelberg 1972 – P. Valéry, *Dichtkunst und abstraktes Denken* [1939], in: Ders., *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt 1975, S. 136–168 – D. Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*, München 1971

Die Abschnitte 1, 2(a), 3(a), 4 wurden von G. vom Hofe, die Abschnitte 2(b), 2(c), 3(b)–(d), 5 von D. Harth geschrieben.