

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
Programm

1.	20.02.17	Fotis Jannidis et al., Einleitung. Autor und Interpretation (2000)
2.	27.02.17	Michel Foucault, Was ist ein Autor? (1969) Roland Barthes, Der Tod des Autors (1967/68)
3.	06.03.17	Roland Barthes, Der Wirklichkeitseffekt (1968)
4.	13.03.17	Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital (1983) Pierre Bourdieu, Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen (Auszug) (1991)
5.	20.03.17	Gérard Genette, Die Erzählung (Auszug) (1972/1983) Roland Barthes, Mythen des Alltags (Auszug) (1957)
6.	27.03.17	Irina O. Rajewsky, Intermedialität (Auszug) (2002)
7.	03.04.17	Roman Jakobson, Linguistik und Poetik (1960) Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman (1967)
8.	10.04.17	Ilja Karenovics, Hermeneutik (2010) Wolfgang Raible, Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur (1983)
	17.04.17	Osterferien (Leseauftrag: Gérard Genette, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Auszug) (1982))
9.		Sechseläuten-Ersatz: Exkursion Schlettstadt mit Proseminar Roman Jakobson, Linguistische Aspekte der Übersetzung (1966)
	01.05.17	1. Mai (Leseauftrag: Palimpseste)
10.	08.05.17	Jürgen Link, Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1977) Christian Kiening, Zwischen Körper und Schrift (Auszug) (2003)
11.	15.05.17	Monika Schmitz-Emans, Dekonstruktion (2010)
12.	22.05.17	Stephen Greenblatt, Grundzüge einer Poetik der Kultur (1986/87)
13.	29.05.17	Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse (Auszug) (2008)

Bibliographie

Überblick

- K.-M. Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990.
- T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar ³1994 (= *Literary Theory. An Introduction*, Oxford 1983).
- F. Jannidis, G. Lauer et al. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.
- D. Kimmich, R. G. Renner, B. Stiegler (Hgg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 2008.
- A. Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2001.
- U. Schmid (Hg.), *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010.
- Th. A. Schmitz, *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt 2002.
- D. E. Welbery, *Positionen der Literaturwissenschaft: acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*, München ⁵2008.

Reader

- R. Barthes, *Der Tod des Autors*, in: F. Jannidis, G. Lauer et al. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185-193.
- R. Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in: R. Barthes, *Das Rauschen der Sprache*. Aus dem Französischen von D. Hornig, Frankfurt am Main 2006, 164-172.
- R. Barthes, *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von H. Brühmann, Berlin 2010.
- P. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: R. Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, 183-198.
- P. Bourdieu, *Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen*, in: L. Pinto, F. Schultheis (Hgg.), *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz 1997, 33-147.
- J. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008.
- M. Foucault, *Was ist ein Autor? (Vortrag)*, in: D. Kimmich, R. G. Renner, B. Stiegler (Hgg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 2008, 232-247.
- G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig, Frankfurt am Main 1993.
- G. Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von A. Knop, mit einem Nachwort hrsg. von J. Vogt, München ²1998.
- St. Greenblatt, *Grundzüge einer Poetik der Kultur*, in: D. Kimmich, R. G. Renner, B. Stiegler (Hgg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 2008, 259-279.
- R. Jakobson, *Linguistische Aspekte der Übersetzung*, in: R. Jakobson, *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München 1974, 154-161.
- R. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hrsg. von E. Holenstein und T. Schelbert, Frankfurt am Main 1979, 83-121.
- F. Jannidis, G. Lauer et al., *Einleitung. Autor und Interpretation*, in: F. Jannidis, G. Lauer et al. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 7-29.
- I. Karenovics, *Hermeneutik*, in: U. Schmid (Hg.), *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, 133-163.
- Ch. Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt am Main 2003.
- J. Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: D. Kimmich, R. G. Renner, B. Stiegler (Hgg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 1996, 334-348.
- J. Link, *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*, in: H. Brackert, E. Lämmert (Hgg.), *Funk-Kolleg Literatur. Band I*, Frankfurt am Main 1977, 234-256.
- W. Raible, *Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur*, in: A. Assmann und J. Assmann (Hgg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur literarischen Kommunikation*, München 1983, 20-23.
- I. O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- M. Schmitz-Emans, *Dekonstruktion*, in: U. Schmid (Hg.), *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, 99-132.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
1. Sitzung 20.02.17

Text: Fotis Jannidis et al., Einleitung. Autor und Interpretation (2000)
(Stuttgart 2000 (Philipp Reclam jun.))

Einleitung

Autor und Interpretation

Von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer,
Matias Martinez, Simone Winko

Es gibt nach dem Text kaum eine andere Größe im Gebiet der Literatur, die uns wichtiger wäre als der Autor. Das gilt für den alltäglichen Umgang mit Literatur. Wir kaufen uns den ›neuen Grass‹, gehen zu Martin Walsers Autorenlesungen, protestieren gegen die Verfolgung Salman Rushdies, sehen uns die neueste Shakespeare-Verfilmung im Kino an, suchen in der Buchhandlung unter der Rubrik ›Frauenliteratur‹ oder füllen im Online-Buchhandel das Suchfeld ›Autor: Name, Vorname‹ aus. Der Autor ordnet das Feld der Literatur. Er reduziert die Möglichkeiten des Umgangs mit ihr auf ein handhabbares Maß, und er verknüpft die Literatur mit Lebens- und Wertvorstellungen. Man ahmt Ernest Hemingway nach oder diskutiert, was Heinrich Böll oder Peter Handke zur politischen Lage schreiben, so als hätten Autoren einen privilegierten Zugang zur Wahrheit, dem besondere öffentliche Aufmerksamkeit gelten müsse. Bücher können ihren Wert verlieren, wenn sich das Wissen um den Autor verändert, etwa wenn sich herausstellt, ein Buch sei nicht, wie behauptet, eine autobiographische Erinnerung an die Kindheit im Konzentrationslager, sondern eine fiktive Geschichte – wie im Fall von Benjamin Wilkomirski und seinem Buch *Bruchstücke* (1995): Der Text büßte augenblicklich die Aura des Authentischen ein, ohne dass auch nur ein Wort verändert worden wäre. Der Autor ist im Alltag unserer Kultur die wichtigste Größe, um literarische Äußerungen so in Kontexte einzubetten, dass sie verstehbar sind und handlungsrelevant werden können.

Diese zentrale Rolle spielt der Autor aber nicht nur in

der Alltagshermeneutik. Auch der professionelle Umgang mit Literatur ist nachhaltig durch ihn geprägt. Bibliographien und Bibliotheken verwenden den Autornamen zur Katalogisierung. Institutionen wie die literarischen Gesellschaften und Stiftungen, die Literatur- und Kulturpreise, die Dichtermuseen und -gedenkrstätten wissen sich Autoren verpflichtet – die Schillergesellschaft etwa, der Bühnenerpreis oder der Tübinger Hölderlin-Turm. Das Erstellen von Werkausgaben einzelner Autoren, Briefeditionen, Biographien, Autorenhandbüchern und -jahrbüchern gehört zu den zentralen, allseits akzeptierten Aufgaben der Literaturwissenschaft – einem Fach, dessen Vertreter sich ansonsten nur über sehr wenig einig sind. Kaum vorstellbar, es gäbe keine Cervantes- oder Kafka-Philologie. Auch hier ist es der Autor, der verschiedene Texte zu einem Werk integriert, die Edition biographischer Zeugnisse legitimiert, einen zentralen Bezugspunkt für die Textinterpretation darstellt und die Hauptrolle in Literaturgeschichten übernehmen kann. Ganz offensichtlich gibt es auch in der Literaturwissenschaft ein ausgebildetes, praktisches Wissen darüber, wie mit dem Autor umzugehen ist.

So selbstverständlich sich der Umgang mit dem Autor in der literaturwissenschaftlichen Praxis darstellt, in der Literaturtheorie ist er das nicht. Wer sich hier auf den Autor bezieht, setzt sich dem Verdacht der theoretischen Naivität aus. Diskussionen um die einseitige Ausrichtung auf wenige, zumeist männliche Schriftsteller haben außerhalb und innerhalb der Wissenschaften das Konzept ›Autor‹ problematisiert. Unter den Stichworten ›Tod des Autors‹ und ›intentionaler Fehlschluss‹ ist von unterschiedlicher Seite her der Autor als Verstehensnorm grundsätzlich in Frage gestellt worden. Der Autor erscheint vielen als eine überlebte literarische Institution aus dem Gründungszeitalter der Philologien, der nicht mehr leistet, was ihm einst zugeschrieben wurde: konsensfähiges Wissen zur Ermittlung der Bedeutung literarischer Texte bereitzustellen. Theorie und Praxis

der Literaturwissenschaft sind hier deutlich auseinander getreten. Problematisierungen des Autors erwachsen oft nicht aus der literaturwissenschaftlichen Praxis, sondern aus allgemeineren, kulturphilosophischen und kulturkritischen Überlegungen. Umgekehrt gibt es aber auch eine theoretisch feindliche Ignoranz gegenüber vergangenen und aktuellen Debatten um den Autorbegriff und eine mangelnde Bereitschaft, theoretische Postulate in der Praxis umzusetzen. So bleibt die Auseinandersetzung um den Autor auf Schlagworte begrenzt. Von einer rationalen Prüfung der Argumente und ihrer praktischen Erprobung kann kaum die Rede sein. Zudem leidet die Diskussion um den Autor an einer auffälligen Einseitigkeit. Stereotyp stehen sich so genannte poststrukturalistische und hermeneutische Positionen gegenüber. Es mangelt an einem differenzierteren methodologischen Bewusstsein von den vielfältigen Funktionen des Autors.

Der unbefriedigende Diskussionsstand hängt nicht zuletzt mit dem Umstand zusammen, dass eine Reihe von Texten, die in der Debatte um den Autor eine wichtige Rolle spielen oder die zur Differenzierung der Diskussion beitragen könnten, bislang schwer zugänglich oder nicht in deutschen Übersetzungen greifbar gewesen sind. Boris Tomaševskijs aufschlussreicher Aufsatz *Literatur und Biographie* blieb wohl auch deshalb weitgehend außerhalb der Diskussion des Problemfeldes, weil er nur auf Russisch und Englisch zugänglich war. Selbst im Fall von Roland Barthes' Essay *Der Tod des Autors* ist zwar der Titel bekannt, ja geradezu sprichwörtlich geworden; der Text selbst lag aber bislang nicht auf Deutsch vor, was eine gründliche Auseinandersetzung mit seiner Argumentation offenbar behindert hat.

Unsere Anthologie versammelt Aufsätze aus der zeitgenössischen internationalen Forschungsdebatte über den Autor (darunter Erstübersetzungen). Diese Debatte hat viele Aspekte, etwa auch im Zusammenhang mit Problemen der

Literaturgeschichtsschreibung oder im Kontext der Editionsphilologie. Sie alle zu berücksichtigenden geht über die Möglichkeiten einer einzelnen Anthologie hinaus. Den Schwerpunkt des vorliegenden Sammelbandes bildet die Frage nach der Rolle des Autors für die Interpretation literarischer Texte. Jedem Beitrag in unserer Anthologie ist eine Einleitung vorangestellt, die ihn in seinen Diskussionskontext stellt, die Argumentation zusammenfasst und weiterführende bibliographische Hinweise gibt. Die Reihenfolge des Abdrucks folgt dem Ersterscheinungsdatum der Texte.

Über die Diskussionen zum Autor lässt sich ein Überblick gewinnen, wenn man das Problemfeld danach einteilt, wie Autor, Text und Leser zueinander in Beziehung gesetzt werden. Wir gehen im Folgenden zunächst auf solche Positionen ein, die den empirischen Autor in die Interpretation literarischer Texte einbeziehen. Dann stellen wir Positionen vor, die den empirischen Autor aus dem Umgang mit Literatur ausschließen und sich lediglich auf Aspekte des Textes stützen wollen. Von diesen sind noch einmal jene Positionen abzusetzen, die ebenfalls auf den empirischen Autor für Zwecke der Interpretation literarischer Texte verzichten, nun aber nicht den Text, sondern die Position des Lesers in den Vordergrund stellen. Der Akzent liegt also entweder auf dem Autor, auf dem Text oder auf dem Leser.

Obwohl es nicht unbedingt ihrem Selbstverständnis entspricht, meinen wir, dass alle in unserer Anthologie dokumentierten Theorien der Sache nach mit dem Autor arbeiten – auch die autorkritischen. Unterschiedlich sind zwar die jeweils verhandelten Konzepte und Funktionen des Autors. Aber er wird doch immer zur bedeutungslimitierenden Auswahl von Interpretationskontexten verwandt. Im Extremfall erscheinen Autoreigenschaften in verdeckter Form als Texteigenschaften. Es ist dann der Text selbst, der sich schreibt oder dem Intentionen zugeschrieben werden.

Autor

Die Positionen, die den realen oder empirischen Autor als wichtigste Größe für die Interpretation literarischer Texte ansehen, unterscheiden sich danach, welche Art biographischer Daten sie in welchem Ausmaß einbeziehen, um Texte zu interpretieren.

Die weitestgehende Position bezeichnet man als Biographismus. Seine Vertreter gehen davon aus, dass zwischen Leben und Werk eines Autors ein so enges Bedingungsverhältnis bestehe, dass eine Analyse der biographischen Fakten Aufschluss über die Bedeutung des literarischen Textes gebe. Diese Auffassung findet man besonders deutlich ausgeprägt in den populären Dichterbiographien des 19. Jahrhunderts. Aber auch die gegenwärtige Autorenphilologie, d. h. die ausführliche Beschäftigung mit Leben und Werk eines Autors und deren Wechselwirkungen, arbeitet mit der Annahme eines engen Zusammenhangs zwischen individueller Biographie und literarischem Text. Jedoch ist hier Vorsicht geboten: Die naive Sicht, dass Leben und Werk in einer eindeutigen Kausalbeziehung stehen, ein Interpret also nur die richtigen biographischen Daten einbeziehen müsse, um den Text richtig zu deuten, wurde kaum je vertreten. Vielmehr berücksichtigen auch die Vertreter dieser Position in der Regel, dass Mechanismen der Literarisierung – Fiktionalität, literarische Traditionen, formale Muster – eine Eigendynamik entwickeln, die eine schlichte Ableitung der Bedeutung eines Textes aus empirischen Daten unmöglich macht.

Das gilt auch für hermeneutische Positionen, die zwischen Leben und Werk eine vermittelnde Instanz annehmen. Einflussreich war hier zum einen Wilhelm Diltheys Begriff vom Erlebnis des Autors, das dessen spezifisches Verhältnis zur Wirklichkeit prägt und sich im Werk niederschlägt (*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1906). Zum anderen ist es das Konzept der Autorintention, das für die her-

meneutische Tradition, die sich auf Friedrich Schleiermacher beruft, von zentraler Bedeutung ist. Als Autorintention wird die bewusste oder unbewusste Absicht des empirischen Autors aufgefasst, die es zu rekonstruieren gelte, um ein Werk zu verstehen. Typische Fragen sind die nach den Erlebnissen und Erfahrungen des Autors, nach der seelischen oder emotionalen Verfassung, in der er sich befand, als er seinen Text schrieb; typisches Textmaterial, um diese Fragen zu beantworten, sind biographische Zeugnisse und Selbstaussagen des Autors. Allerdings macht schon die für diese Position kennzeichnende Formel »einen Autor besser verstehen, als er sich selbst verstanden hat« deutlich, dass man von einem Sinnüberschuss des Textes gegenüber der bewussten Autorintention ausgeht.

Dass die Bedeutung eines literarischen Textes nicht aus den individuellen Absichten und Handlungen eines Autors zu erschließen ist, sondern es darüber hinausgehender Rekonstruktionen bedarf, ist die leitende Annahme eines dritten Typs autorzentrierter Positionen. Die psychoanalytische Literaturwissenschaft gehört dazu. Ihre Vertreter stellen ähnliche Fragen wie die eines hermeneutischen Ansatzes und beziehen auch dieselben Fakten ein, deuten sie jedoch nach einem anderen Modell. Unter der Voraussetzung, dass sich Mechanismen der Autorpsyche auf den Schaffensprozess auswirken, wird nach Belegen für eine Intention »hinter dem Rücken« des Autors gesucht, nach seinen unbewussten Motiven beim Schreiben eines Textes. Begründet wurde dieses Modell um 1900 von SIGMUND FREUD und seinen Schülern; zur Literaturinterpretation herangezogen wird es mit diversen Modifikationen bis heute. Ist für die Psychoanalyse der das Autorbewusstsein übersteigende Hintergrund psychologisch zu bestimmen, so geht die philosophische Theorie JEAN-PAUL SARTRES von einer erst philosophisch rekonstruierbaren existentiellen Situation des Autors aus, der es sich anzunähern gilt. In erster Linie ist es die Einstellung des empirischen Autors zur Freiheit der

Welt und des Lesers, die für Sartres Konzeption des engagierten Autors von Bedeutung ist. Wenn auch seine Bestimmung von Literatur durch die existentialistische Rahmentheorie begründet ist und der Verfasser guter Literatur gewissermaßen per definitionem in seinem Werk eine Position der Freiheit ausdrückt, so bezieht sich Sartre doch auf Daten aus dem Leben des Autors und zu seiner gesellschaftlichen und politischen Situation, um seinen Umgang mit und seine Haltung zur Freiheit zu erklären.

Gegen die Positionen, die dem empirischen Autor ein weitgehendes »Mitspracherecht« bei der Interpretation literarischer Texte einräumen, wurde unter anderem eingewandt, dass es prinzipiell unmöglich sei, die Absicht oder die Psyche eines empirischen Autors zu erschließen – es sei jedoch, aus verschiedenen theoretischen Gründen, auch gar nicht erforderlich. Ein wichtiger Vertreter der antipsychologischen Kritik an der Bezugnahme auf den empirischen Autor ist Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Im Anschluss an ihn und den Philosophen Edmund Husserl, auf den Ingardens phänomenologische Theorie zurückgeht, werden Konzepte des empirischen Autors formuliert, die weniger voraussetzungsvolle Annahmen zum Verhältnis von Werk und Leben eingehen und damit auch mit weniger weit greifenden Informationen zum empirischen Autor für die Interpretation literarischer Texte auskommen.

So wird in einem modifizierten hermeneutischen Ansatz nicht das gesamte biographische Subjekt, sondern gewissermaßen nur einer seiner Aspekte in die Interpretation einbezogen. Anstatt um die Psyche des Autors oder sein Erleben geht es um seine Intention in einem abstrakteren Sinne: »Intention« ist eine mentale Größe, die anzunehmen ist, damit überhaupt kommuniziert werden kann. Zugleich dient sie dazu, die sprachliche Äußerung historisch zu fixieren. Um sie zu erschließen, werden Informationen zur Sprachverwendung der Zeit einbezogen, unter denen sich immer auch Informationen zur Sprachverwendung des Autors befinden.

Mit ihrer Hilfe lässt sich das unendliche Bedeutungspotential von Zeichen auf eine historische Bedeutung eingrenzen. Wichtigster Repräsentant dieser Position ist ERIC D. HIRSCH.

Eine ähnliche Kritik an psychologisierenden Interpretationen wird von strukturalistischen Literaturwissenschaftlern vorgebracht. Wenn sie, wie JAN MUKAŘOVSKÝ, den empirischen Autor überhaupt noch als eine Instanz für die Interpretation literarischer Texte anerkennen, dann in einer eingeschränkten Weise. Der empirische Autor ist Verursacher des sprachlichen Zeichens, und er ist von sozialen und ökonomischen Bedingungen seiner Zeit sowie von literarischen Traditionen abhängig, die sich, durch ihn vermittelt, auch im literarischen Werk manifestieren. In dieser reduzierten Funktion als kommunikationstechnisch wichtige Instanz und als ›Medium‹ historischer Faktoren spielt der empirische Autor eine Rolle, aber nicht mehr als Maßstab richtigen Verstehens.

Solche Versuche, den Intentionsbegriff zu begrenzen und die Funktion des empirischen Autors einzuschränken, zielen zugleich auf eine Präzisierung des Autorkonzepts ab. Neben sie treten Forderungen, auch die Gegenstände der Interpretation, die literarischen Texte, historisch und typologisch zu differenzieren. Demnach kann die Frage, welche biographischen Informationen für eine Interpretation relevant sind, nicht für jeden literarischen Text auf dieselbe Weise beantwortet werden. Vielmehr ist zu unterscheiden, ob der Text überhaupt in einer Zeit entstanden ist, in der ein entsprechendes Autorkonzept die Textproduktion und -rezeption bestimmt hat, und ob es sich um einen Text handelt, in dem der Autor in irgendeiner Weise Spuren der Selbsteinisierung hinterlassen hat, was nicht in allen Texten der Fall ist. Für eine solche differenzierende Position steht exemplarisch der Ansatz BORIS TOMAŠEVSKIJS.

Auch für die feministische Literaturwissenschaft, in unserem Band vertreten durch NANCY K. MILLER, spielen selektive

biographische Fakten eine Rolle. Zwar ist es Konsens, dass die Vorstellungen von geschlechtstypischen Eigenschaften soziale Konstrukte darstellen; dennoch liefert die Information über das biologische Geschlecht eines Autors ein Kriterium, um Kontextinformationen zu differenzieren: Ist der Text von einer Frau geschrieben, sind zumindest für vergangene Epochen andere Bildungs- und Zugangsvoraussetzungen zur Literaturproduktion anzunehmen als bei männlichen Autoren. Zugleich hängt von dieser Information ab, wie die ›Suchoptik‹ der Interpretation ausgerichtet wird. So wird beispielsweise die Frage nach dem Verhältnis des Textes zu den patriarchalen Macht- und Schreib-Verhältnissen anders gestellt, je nachdem, ob ein Autor oder eine Autorin den Text verfasst hat – unabhängig von Einzelheiten aus seinem oder ihrem Leben. Gleiches gilt für die interkulturelle Literaturwissenschaft, die biographische Informationen über den kulturellen Hintergrund eines Autors braucht, um beispielsweise bei emigrierten Autoren die Diskrepanz zwischen Herkunfts- und Umgebungskultur für die Interpretation nutzbar zu machen.

Dass die Problematisierung des empirischen Autors mittlerweile über den akademischen Bereich der Literaturinterpretation hinausgeht, lässt sich daran erkennen, dass auf einem gesellschaftlichen Gebiet, für das der Autor als empirische Person bislang die wichtigste Bezugsgröße darstellte, seine Rolle nicht mehr unangefochten ist: im Urheberrecht. Wem ist ein Text zuzuschreiben? Diese juristisch relevante Frage nach der Urheberschaft wurde seit dem 18. Jahrhundert in der Regel mit der Angabe eines Eigennamens beantwortet, der die historisch fixierbare Person bezeichnete, die den Text erdacht und meist auch zu Papier gebracht hat. Was aber schon in Mittelalter und Renaissance der Fall war und durchgängig im Bereich der Volkskultur zu finden ist, wird nun unter den neuen Bedingungen moderner elektronischer Textproduktion auch für die Gegenwartskunst zunehmend wichtig: kollektives Schreiben. Wenn mehrere

Verfasser mit nicht mehr individuell gekennzeichneten Anteilen einen Text gestalten (wofür diese Einleitung ein nicht-literarisches Beispiel bietet), dann ist der auf die einsam schreibende empirische Einzelperson bezogene Begriff der Urheberschaft erneut zu diskutieren. Der abschließende Beitrag von MARTHA WOODMANSEE in unserem Reader nimmt dieses Problem auf.

Text

Interpretationstheorien, die auf den Autor als Verstehensnorm verzichten, hat es schon immer gegeben – man denke etwa an die bereits in der Antike vertretenen Autorschaftsmodelle der Inspirationslehre (*poeta vates*) und der Regelpoetik (*poeta faber*) oder auch an die mittelalterliche Exegese des vierfachen Schriftsinns. Auch im 20. Jahrhundert entstanden eine Reihe von Interpretationstheorien, die den Anspruch erheben, die Bedeutung eines literarischen Werkes ohne Bezug auf den Autor erschließen zu können. Sie waren so erfolgreich, dass es theoretisch geradezu anrühlich geworden ist, bei der Textinterpretation auf den empirischen Autor Bezug zu nehmen. Die Plädoyers für einen völligen Verzicht auf den Autor lassen sich in zwei Gruppen ordnen. Die erste Gruppe versucht, anstelle des empirischen Autors den Text als zentralen Bezugspunkt der Interpretation zu etablieren. Die zweite Gruppe stellt den Leser in den Mittelpunkt. Wir gehen zunächst auf die erste, textbezogene Gruppe der autorkritischen Theorien ein. Hier haben vor allem drei Ansätze die Diskussion der letzten Jahrzehnte geprägt.

Ein erster Ansatz wendet sich gegen biographisch-historisierende Texterklärungen und versucht, den empirischen Autor mit dem Argument aus der Interpretation auszuschließen, dass die Bedeutung eines literarischen Werkes von der Intention seines Urhebers unabhängig und allein

aus dem Text zu erschließen sei. So wenden sich WILLIAM K. WIMSATT und MONROE C. BEARDSLEY in *The Intentional Fallacy* (1946), einem Manifest des angloamerikanischen *New Criticism*, gegen jeglichen Versuch, die Bedeutung eines literarischen Textes aus der Intention seines Autors abzuleiten oder gar mit ihr zu identifizieren. Warum, so fragen sie, sollte der Interpret denn eigentlich versuchen herauszufinden, was der Autor sagen wollte? Wenn der Autor seine Intention erfolgreich umsetzen konnte, ist sie am Text selbst ablesbar; wenn der Versuch gescheitert ist, ist sie für die Bedeutung des Textes irrelevant. Denn ein literarischer Text interessiert uns nicht als biographisches Dokument seines Autors, sondern als ästhetisches Gebilde, das von den psychischen Bedingungen, die zu seiner Entstehung beigetragen haben, unabhängig ist. Der literarische Text selbst wird so zum einzig legitimen Bezugspunkt der Interpretation. Diese darf nicht durch externes Material wie Eigenkommentare des Autors oder biographische Entstehungsumstände des Textes begründet werden, sondern allein durch textinterne Evidenzen.

Ähnlich wie Wimsatt und Beardsley plädiert auch der Semiotiker UMBERTO ECO dafür, gegenüber der autorbezogenen Suche nach einer ›intention auctoris‹ einerseits und der leserbezogenen Unterschiebung einer ›intention lectoris‹ andererseits eine eigenständige ›Textintention‹ (>intentiono operis‹) anzunehmen, die im Zentrum der literaturwissenschaftlichen Interpretation stehen soll. Die Textintention ist zwar im Text nicht ohne weiteres gegeben, sondern muss vom Leser allererst konstruiert werden. Aber nicht beliebige Assoziationen des Lesers, sondern Merkmale des Textes bilden die relevanten Bezugspunkte dieser (Re-)Konstruktion. Auch im Fall der Konkurrenz von einander widerstreitenden Interpretationen entscheidet nicht die Intention des Autors, sondern textbezogene Kriterien wie Ökonomie, Erklärungskraft und Kohärenz. Um den Begriff der Textintention genauer zu bestimmen, verwendet Eco ein ähnliches

Konzept wie Wayne C. Booths »impliziter Lesen«, nämlich den »exemplarischen Autor«. Die Intention des exemplarischen Autors bildet die ideale Norm der Textinterpretation und kann sich von der Intention des empirischen Autors durchaus unterscheiden.

Während Wimsatt/Beardsley und Eco Interpretationsvoraussetzungen untersuchen, die für alle literarischen Texte gelten, bezieht sich ein zweiter Ansatz auf den speziellen Fall der (fiktionalen) Erzählliteratur: die systematische Abgrenzung zwischen Autor und Erzähler. Diese Unterscheidung wurde bereits 1910 von Käte Friedemann in ihrem Buch *Die Rolle des Erzählers in der Epik* getroffen, wurde jedoch zunächst in der Literaturwissenschaft nicht in breitem Maße aufgenommen. In den fünfziger Jahren unterstrich dann WOLFGANG KAYSER, ein Hauptvertreter der werkimmanenten Interpretation, erneut in einigen Aufsätzen über den neuzeitlichen Roman die Notwendigkeit, zwischen dem Autor und dem Erzähler fiktionaler Erzählwerke zu unterscheiden, weil »der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt« (vgl. S. 127 im vorliegenden Band). In den fiktionalen Texten der »Erzählkunst« spricht der Autor also nicht als er selbst, sondern überlässt dem Rollen-Ich eines Erzählers das Wort. Die Funktion des Autors für die Interpretation literarischer Texte wird dadurch in einer wichtigen Hinsicht eingeschränkt. Die Behauptungen des Erzählers können nicht mehr als direkte Aussprache der Autormeinung verstanden werden. Als Sprecherinstanz fiktionaler Texte erscheint vielmehr die Figur eines fiktiven, vom Autor imaginierten Erzählers. Autor und Erzähler kommunizieren demgemäß auf verschiedene Weise mit dem Leser: Der Erzähler sagt etwas, während der Autor etwas *ausdrückt*.

Die systematische Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler in fiktionalen Erzähltexten setzt den Autor als Bezugsbegriff der Interpretation allerdings – anders als es bei

Wimsatt und Beardsley geschieht – nicht grundsätzlich ausser Kraft. Kayser erklärt vielmehr an anderem Ort ausdrücklich, »daß die rechte Erfassung eines Werkes sehr oft von der Kenntnis seines Verfassers abhängt«. ¹ Der Autor bleibt für Kayser eine zwar nicht hinreichende, aber doch wichtige, vielleicht sogar notwendige Bezugsgröße der literarischen Textinterpretation – ein Umstand, der in der Rezeption seiner Texte oft übersehen worden ist.

Einen dritten Ansatz, der anstatt des Autors den Text in den Vordergrund stellt, legte wenige Jahre nach Kayser der US-Amerikaner WAYNE C. BOOTH in seinem Buch *The Rhetoric of Fiction* (1961) mit dem wirkungsvollen Begriff des »impliziten Autors« (»implied author«) vor. Auch Booth wendet sich gegen die textimmanente Position der New Critics Wimsatt und Beardsley. Der implizite Autor ist einerseits vom Erzähler – den Booth ebenso wie Kayser als eine fiktive Sprecherinstanz versteht – und andererseits vom realen Autor zu unterscheiden. In Booths nicht immer konsistenten Begriffsbestimmungen erscheint der implizite Autor in der Regel als Textimplikat, nämlich als das Bild des realen Autors, insoweit dieser sich in seinem Text ausdrückt. Der implizite Autor wird dabei fast ununterscheidbar von der Gesamtbedeutung des Textes. Booth führt jedoch die anthropomorphe Instanz des »impliziten Autors« ein, weil er die Gültigkeit eines intentionalen Bedeutungskonzepts voraussetzt, demzufolge die Bedeutung eines Textes nur mit Bezug auf die Intention des Textproduzenten zu verstehen sei. Deshalb genügt es Booth nicht, Bedeutung als immanente Eigenschaft eines Textes zu fassen, wie Wimsatt und Beardsley es tun. Andererseits will er aber auch an der Autonomie der Textbedeutung gegenüber dem Autor festhalten. Das Konzept des »impliziten Autors« entspringt dem Versuch, im Rahmen einer textzentrierten Interpretations-

¹ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* [1948], Bern/München 1978, S. 36.

theorie den Autor als Bezugspunkt der Interpretation zu (re-)etablieren – eben als Textimplikat.

Obwohl Booth den Begriff des impliziten Autors als einen allgemeinen Terminus für die literarische Textinterpretation verstand, mit dessen Hilfe er die moralischen Geltungsansprüche und die entsprechenden rhetorischen Wirkungsstrategien von Texten erklären wollte, illustrierte er ihn in *The Rhetoric of Fiction* fast ausschließlich anhand von Beispielen aus der Erzählliteratur. Das mag erklären, warum in der literaturwissenschaftlichen Rezeption die Herkunft des Begriffes aus Booths rhetorischem Ansatz vernachlässigt und er abgelöst von seinem ursprünglichen Kontext vor allem mit Bezug auf den fiktionalen Status von Erzähltexten verwendet worden ist. In diesem Zusammenhang sehen manche Literaturwissenschaftler den impliziten Autor als ein überflüssiges und irreführendes Konzept an. Kritiker wie der strukturalistische Erzählforscher GÉRARD GENETTE sind der Auffassung, dass mit dem impliziten Autor in Wahrheit entweder der reale Autor, insofern er sich in seinem Text ausdrückt, oder aber die Gesamtbedeutung des Werkes gemeint ist. In beiden Fällen sei es jedenfalls unnötig, eine zusätzliche Instanz wie den impliziten Autor für die Erklärung der Bedeutung fiktionaler Texte anzunehmen.

Leser

In den sechziger Jahren wurde in mehreren theoretischen Texten der Leser als wesentlicher Bezugspunkt der Interpretation und Geschichtsschreibung von Literatur ausgerufen. Diese Texte – teilweise deutlich geprägt von der Aufbruchs- und Erneuerungsstimmung der Zeit – können heute als die schon klassischen Ursprungstexte für eine Tradition literaturwissenschaftlichen Denkens gelten, die den Autor als sinnstiftende Instanz verabschiedet und dem Text

nur eine sekundäre Rolle beim Zustandekommen einer Textbedeutung zugesteht. Neben den im vorliegenden Band dokumentierten Beiträgen sind hier die in Deutschland entstandene Rezeptionsästhetik und die Empirische Literaturwissenschaft zu nennen.

Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser formulierten die Rezeptionsästhetik im Rückgriff auf Konzepte der phänomenologischen Literaturtheorie Roman Ingardens. In seiner Konstanzer Antrittsvorlesung von 1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, plädiert Jauss für eine Integration des Lesers in die Geschichte literarischer Kommunikation. Im Rahmen dieses Modells ist es die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, den Erwartungshorizont, vor dem ein Werk geschaffen und aufgenommen wurde, zu rekonstruieren. Neue Werke unterscheiden sich mehr oder weniger stark vom Erwartungshorizont ihrer Zeit. Diese ästhetische Distanz lässt sich am Spektrum der Publikumsreaktionen ablesen. Drei Jahre später untersuchte Jauss' Konstanzer Kollege Wolfgang Iser *Die Appellstruktur der Texte*. Die Bedeutung von Texten sei keineswegs ausschließlich im Text selbst verankert, vielmehr fülle der Leser in seiner Lektüre eines Textes dessen Leerstellen aufgrund seines Wissens aus. Iser's Modell zielt dabei weniger auf den empirischen Leser, als vielmehr auf die Textinstanz des idealen Lesers ab.

Anfang der siebziger Jahre griff die neue Richtung der Empirischen Literaturwissenschaft einige der genannten rezeptionsästhetischen Thesen auf und verband sie mit einem an der modernen Wissenschaftstheorie und den Sozialwissenschaften orientierten Wissenschaftsverständnis. Übernommen wurde die Unterscheidung Roman Ingardens zwischen dem materiellen Text und den Konkretisationen des Textes im Lektüreakt: Der materielle Text dient als Auslöser für die Sinnkonstrukte des Lesers. Empirische Literaturwissenschaftler untersuchen jedoch nicht idealisierte Konstrukte des Textes oder des Lesers, sondern die sozialen und

psychischen Bedingungen und Mechanismen im Umgang mit Literatur.

Nahezu gleichzeitig, aber mit gänzlich anderer theoretischer Fundierung begann in Frankreich mit den Aufsätzen von Barthes (1968) und Foucault (1969), die in unserem Sammelband abgedruckt sind, die (post-)strukturalistische Kritik am Autor. Die dort formulierte Absage an den Autor ist insbesondere für poststrukturalistische Theorieansätze wichtig geworden. Die Bezeichnung *poststrukturalistisch* für die genannten Texte ist allerdings mit einiger Vorsicht zu nehmen, da beide Texte aus einer intensiven Auseinandersetzung mit strukturalistischen Denkmodellen entstanden sind, denen sie viel verdanken.

Mit seinen Arbeiten zu einer strukturalistischen Zeichen- und Erzähltheorie hat ROLAND BARTHES selbst zur Durchsetzung des strukturalistischen Paradigmas beigetragen, sich allerdings dann von ihm distanziert und verstärkt Analysen des Leseprozesses – im Gegensatz zur Beschreibung einer statischen Struktur des Textes – zugewandt. Barthes' Essay *Der Tod des Autors* hat einer ganzen Diskussion den Namen gegeben. Barthes verweist darin, wie auch Foucault, auf Poetiken der Moderne, in denen Autoren ihre Rolle beim Zustandekommen des Kunstwerks marginalisieren. Der »Autor« als Ursprung aller Bedeutung aufgrund seiner Leidenschaften, Stimmungen und Gefühle sei abgelöst worden durch den »Schreiber«, der lediglich auf das Wörterbuch seiner Kultur zurückgreife. Diesen historischen Befund verbindet Barthes mit einer Texttheorie: Ein Text hat ihr zufolge nicht eine einzige feste Bedeutung, die durch den Verweis auf den Autor gesichert werden kann, sondern ist ein Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen vereinigen und bekämpfen. Diese Schreibweisen sind aber keineswegs originell – sonst wäre der Autor ja wieder als Ursprungsfigur für diese Innovationen eingeführt. Der Text ist nach Roland Barthes, der damit einen Gedanken der Inter-
textualitätstheoretikerin Julia Kristeva aufgreift, vielmehr

ein »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur« (S. 190). Ganz entsprechend hat sich die Arbeit des Interpreten zu ändern: Er soll nicht mehr versuchen, gleichzeitig in der würdigen Rolle eines Hohepriesters des Autors, den einen Sinn des Textes ausfindig zu machen, sondern er soll dem Text, seiner Sinnbildung und -auflösung folgen und sie entwirren. Diese Tätigkeit sei »gegentheologisch und wahrhaft revolutionär« (S. 191) – in diesem Appell an die zeitgenössischen Werte wird die Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre besonders deutlich. Der Raum, in dem alle Zitatfäden zusammenlaufen, ist der Leser, nicht als Person mit Biographie und Psyche, sondern als überindividueller Ort des Zusammentreffens verstanden. Der bekannte Schlusssatz des Textes bringt den Bezugswechsel auf den Punkt: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors« (S. 193).

MICHEL FOUCAULT greift Roland Barthes' Gedankengang auf und führt ihn weiter. Begriffe wie »Werk« oder »Schreiben«, die an die Stelle des Autorbegriffs treten sollen, würden den angestrebten Tod des Autors eher verhindern, da sie die Funktionen des Autorbegriffs übernehmen. Foucault wendet sein Verfahren der Diskursanalyse auf den Begriff »Autor« an und kommt zu dem Ergebnis, dass es Diskurse mit einer »Autor-Funktion« gibt, während sie anderen fehlt. Am Beispiel der Verwendung von Autornamen in Wissenschaft und Literatur im Kontrast von Mittelalter und Neuzeit zeigt er, dass sich die Existenz der Autorfunktion in Diskursen ändern kann. Weitere Kennzeichen der Autorfunktion sind nach Foucault die Zuschreibung des Textes als Eigentum des Autors sowie die Ausbildung eines Autorkonstruktes, das zur Einheitsbildung im Umgang mit Literatur verwendet wird. Gerade der Hinweis darauf, dass der Leser den Autor konstruiert, dass also die eigentliche Tätigkeit beim Leser zu suchen sei, hat Foucaults Text zum Programmtext der Verabschiedung des Autors zugunsten einer leserzentrierten Position gemacht. Daneben wurde

sein Hinweis auf die historische Wandelbarkeit der Autorfunktion von historischen Forschungen zur Entstehung des Urheberrechts und zum Wandel des Autorkonzepts insbesondere im Diskurs der Literatur aufgenommen und differenziert.

Die feministische Literaturwissenschaft hat sich den Theorien Barthes' und Foucaults angeschlossen, sie aber für ihre Fragestellungen modifiziert. Wenn sie auch die Behauptung, der Autor sei tot, aus historischen Gründen nicht in gleicher Weise für schreibende Frauen übernimmt, so ist doch die Orientierung auf die Leserin eines ihrer wichtigsten Anliegen. Sie erforscht die besonderen Bedingungen des Lesens als Frau und fragt nach dessen Auswirkungen sowohl auf das Schreiben als auch auf das Interpretieren literarischer Texte. Diese Ausrichtung feministischer Forschung kommt in unserem Reader im Text NANCY K. MILLERS zur Sprache.

Während die Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Umbruch, die aus dem revolutionären Pathos der Texte von Barthes und Foucault spricht, im Laufe der letzten dreißig Jahre verfliegen ist, hat die These vom Tod des Autors selbst in literaturwissenschaftliche Einführungen Eingang gefunden. Doch macht sich vielerorts auch Skepsis breit. Wird nämlich die Verfügungsgewalt des Lesers im Umgang mit literarischen Texten zu weit getrieben, schlägt sie in unfruchtbare Beliebigkeit um.

Wir meinen, dass aus der poststrukturalistischen Autor Diskussion wie auch aus allen anderen Ansätzen, die in unserem Band repräsentiert sind, insgesamt zwei wichtige Schlussfolgerungen für jede künftige Beschäftigung mit der Theorie und Geschichte der literarischen Autorschaft zu ziehen sind: (1) Textlektüren setzen immer bestimmte Auffassungen über den Autor voraus, die maßgeblich darüber bestimmen, auf welche Weise der Text interpretiert wird. (2) Man verfällt keineswegs automatisch in einen naiven

Biographismus, wenn man sich bei der Interpretation literarischer Texte auf den Autor bezieht. Vielmehr gibt es viele theoretisch legitime und fruchtbare Arten, ihn zu berücksichtigen – z. B. die historische Fixierung des Textes oder die Auswahl aus potentiell unendlich vielen Kontexten für die Interpretation literarischer Texte. Wie ein Blick in neuere Sammelbände zum Thema zeigt, ist die Diskussion um die Brauchbarkeit des Autorbegriffs keineswegs beendet, sondern beginnt jetzt eigentlich erst mit dem Bemühen, die vielfältigen historischen und systematischen Formen und Funktionen des Autors angemessen zu erfassen.² Was Lichtenberg über die Einwirkung des Mondes auf die Pflanzen sagt, gilt auch für den Autor und die Literatur: »Es ist ein großer Unterschied zwischen etwas *noch* glauben und es *wieder* glauben. Noch glauben, dass der Mond auf die Pflanzen würcke, verrät Dummheit und Aberglaube, aber es *wieder* glauben zeigt von Philosophie und Nachdenken.«³

Literatur

Im Folgenden werden ausgewählte Untersuchungen für die weitere Beschäftigung mit dem Thema »Autor« genannt, überdies auch Titel zu Aspekten literarischer und künstlerischer Autorschaft, die in unserer Anthologie nicht berücksichtigt sind.

Benedetti, Carla: L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata. Mailand 1999.
Biriotti, Maurice / Müller, Nicola (Hrsg.): What is an Author? Manchester 1993.

² So zuletzt in dem parallel zu dieser Anthologie von denselben Herausgebern vorgelegten Band *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines unstrukturierten Begriffs*, Tübingen 1999, der neue Forschungsbeiträge zu verschiedenen Aspekten von Autorschaft in Literatur, Kunst, Musik, Film und Neuen Medien enthält.

³ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1968, S. 353 [Aphorismus 52 in Heft E].

- Bappert, Walter: Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens. Frankfurt a. M. 1962.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn [u. a.] 1981.
- Bühler, Axel: Der Hermeneutische Intentionalismus als Konzeption von den Zielen der Interpretation. In: Ethik und Sozialwissenschaften 4 (1993) S. 511–518.
- Burke, Seán: The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh 1992.
- (Hrsg.): Authorship. From Plato to the Postmodern. Edinburgh 1995.
- Burrows, John F.: Not unless you ask nicely. The Interpretative Nexus between Analysis and Information. In: Literary and Linguistic Computing 7 (1992) S. 91–110.
- Caughie, John (Hrsg.): Theories of Authorship. A Reader. London 1981.
- Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin 1910.²1965.
- Ginzburg, Jane C.: A Tale of Two Copyrights. Literary Property in Revolutionary France and America. In: Carol Armbruster (Hrsg.): Publishing and Readership in Revolutionary France and America. Westport 1993. S. 95–114.
- Górski, Konrad: »Der Wille des Autors« und die korrekte Textedition. In: Gunter Martens / Hans Zeller (Hrsg.): Texte und Variationen. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971. S. 345–354.
- Grimm, Gunter E. (Hrsg.): Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.
- Haferkorn, Hans Jürgen: Der freie Schriftsteller. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 13 (1965) S. 125–219.
- Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Frankfurt a. M. 1991.
- Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hrsg.): Autorentypen. Tübingen 1991.
- Hesse, Carla: Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810. Berkeley 1991.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hrsg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997.
- Holmes, David I.: Authorship Attribution. In: Computers and the Humanities 28 (1994) S. 87–106.

- Ingold, Felix Philipp / Wunderlich, Werner (Hrsg.): Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven. Konstanz 1992.
- / – (Hrsg.): Der Autor im Dialog. St. Gallen 1995.
- Ingrasia, Catherine: Authorship, Commerce, and Gender in Early Eighteenth-Century England. A Culture of Paper Credit. Cambridge / New York / Melbourne 1998.
- Iseminger, Gary (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992.
- Jannidis, Fotis [u. a.] (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.
- Jaszi, Peter / Woodmansee, Martha (Hrsg.): The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature. Durham 1994.
- Kamp, Werner: Autorkonzepte und Filminterpretation. Frankfurt a. M. [u. a.] 1996.
- Kamuf, Peggy: Signature Pieces. On the Institution of Authorship. Ithaca 1988.
- Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen/Basel 1998.
- Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart/Weimar 1996.
- Lamarque, Peter: The Death of the Author: An Analytical Autopsy. In: British Journal of Aesthetics 30 (1990) S. 319–331.
- Lee, David: Text, Meaning and Author Intention. A Linguist's Perspective on »Against Theory 2«. In: Journal of Literary Semantics 19 (1990) S. 167–187.
- Long, Pamela O.: Invention, Authorship, »Intellectual Property«, and the Origin of Patents. Notes Toward a Conceptual History. In: Technology and Culture 23 (1991) S. 846–884.
- Lyas, Colin: The Relevance of the Author's Sincerity. In: Peter Lamarque (Hrsg.): Philosophy and Fiction. Essays in Literary Aesthetics. Aberdeen 1983. S. 17–27.
- Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. Philadelphia ²1988.
- Müller, Jan-Dirk: »Ir sult sprechen willekommen«. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994) S. 1–21.
- Nesbit, Molly: What is an Author? In: Yale French Studies 73 (1983) S. 229–257.
- Plumpe, Gerhard: Eigentum – Eigentümlichkeit. Über den Zusam-

- menhang ästhetischer und juristischer Begriffe im 18. Jahrhundert. In: Archiv für Begriffsgeschichte 23 (1979) S. 175–196.
- Rau, Gerhard: Antikunst und Urheberrecht. Überlegungen zum urheberrechtlichen Werkbegriff. Berlin 1978.
- Rose, Mark: Authors and Owners. The Invention of Copyright. Cambridge (Mass.) 1993.
- Rosebury, Brian: Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation. In: British Journal of Aesthetics 37 (1997) S. 15–30.
- Saunders, David: Authorship and Copyright. London / New York 1992.
- /Hunter, Ian: Lessons from the ›Literary‹. How to Historicise Authorship. In: Critical Inquiry 17 (1991) S. 479–509.
- Schabert, Ina/Schaff, Barbara (Hrsg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin 1994.
- Scheibe, Siegfried: Probleme der Autorisation in der textologischen Arbeit. In: editio 4 (1990) S. 57–72.
- Schulz, Genia: Anmerkungen zum Verschwinden des Autors und zum Erscheinen der Autorin. In: Inge Stephan [u. a.] (Hrsg.): »Wen kümmert's, wer spricht?« Zur Literatur und Kulturschichte von Frauen aus Ost und West. Köln [u. a.] 1991. S. 57–62.
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf: Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt 1994.
- Soussloff, Catherine M.: The Absolute Artist. The Historiography of a Concept. Minneapolis 1997.
- Spitzer, John: Authorship and Attribution in Western Art Music. Ann Arbor 1983.
- Staten, Henry: The Secret Name of Cats. Deconstruction, Intentional Meaning, and the New Theory of Reference. In: Reed Way Dasenbrock (Hrsg.): Redrawing the Lines: Analytical Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory. Minneapolis 1989. S. 27–48.
- Stecker, Robert: Apparent, Implied, and Postulated Authors. In: Philosophy and Literature 11 (1987) S. 258–271.
- Thum, Dorothee: Das Territorialitätsprinzip im Zeitalter des Internet. Zur Frage des auf Urheberrechtsverletzungen im Internet anwendbaren Rechts. In: Michael Bartsch / Bernd Lutterbeck (Hrsg.): Neues Recht für neue Medien. Karlsruhe 1998. S. 117–144.
- Viala, Alain: Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris 1985.

- Vogel, Martin: Deutsche Urheber- und Verlagsrechtsgeschichte zwischen 1450 und 1850. Sozial- und methodengeschichtliche Entwicklungsstufen der Rechte von Schriftsteller und Verleger. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 19 (1978) Sp. 1–190.
- Walker, Cheryl: Feminist Literary Criticism and the Author. In: Critical Inquiry 16 (1990) S. 551–571.

- Texte 1. Michel Foucault, Was ist ein Autor?
2. Roland Barthes, Der Tod des Autors

Text 1: Michel Foucault, Was ist ein Autor? (1969) (Stuttgart 2008 (Philipp Reclam jun.))

möchte, entnehme ich Beckett: »Was liegt daran wer spricht, hat jemand gesagt, was liegt daran wer spricht?« In dieser Gleichgültigkeit muss man wohl eines der grundlegenden ethischen Prinzipien zeitgenössischen Schreibens erkennen. Ich sage »ethisch«, denn diese Gleichgültigkeit kennzeichnet nicht eigentlich die Art, wie man spricht oder schreibt. Sie ist vielmehr eine Art immanenter Regel, die beständig wiederholt, aber nie vollständig angewendet wird, ein Prinzip, das nicht das Schreiben als Ergebnis kennzeichnet, sondern als Praxis dominiert. Diese Regel ist zu bekannt, als dass es erforderlich wäre, sie lange zu analysieren. Es soll hier genügen, sie durch zwei ihrer großen Themen zu spezifizieren. Zunächst lässt sich sagen, dass das Schreiben sich heute vom Thema des Ausdrucks befreit hat: Es ist nur auf sich selbst bezogen und doch ist es nicht in der Form der Innerlichkeit gefangen: Es fällt mit seiner entfalten Äußerlichkeit zusammen. Dies bedeutet, dass Schreiben [»écriture«] ein Spiel von Zeichen ist, das sich weniger am bedeuteten Inhalt [»signifié«] als an der Natur des Bedeutenden [»signifiant«] ausrichtet. Dies besagt aber ebenso, dass diese Regelmäßigkeit des Schreibens immer wieder von ihren Grenzen her auf die Probe gestellt wird; es überschreitet immer wieder diese Regeln, die es akzeptiert und mit denen es spielt, und kehrt sie um. Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so über sie hinaustritt. Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuhängen, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet.

Das zweite Thema ist noch vertrauter. Es ist die Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod. Diese Verbindung kehrt ein jahrtausendealtes Thema um. Die Erzählung oder das Epos der Griechen waren dazu bestimmt, die Unsterblichkeit des Helden weiterzutragen, und wenn

MICHEL FOUCAULT

Was ist ein Autor? (Vortrag)

[...] Das Thema, das ich vorgeschlagen habe: »Was ist ein Autor?« muss ich vor Ihnen natürlich ein wenig begründen.

Wenn ich mich entschieden habe, diese etwas sonderbare Frage zu behandeln, so zunächst darum, weil ich einiges von dem kritisierten wollte, was mir bei anderer Gelegenheit zu schreiben unterlaufen ist. Und ich wollte auf eine Reihe von Unbesonnenheiten zurückkommen, die ich dabei begangen habe. In *Les Mots et les Choses* hatte ich versucht, Wortmengen zu untersuchen, gewissermaßen Diskurschichten, die nicht nach den üblichen Einheiten von Buch, Werk und Autor gegliedert waren. Ich sprach ganz allgemein von der »Naturgeschichte« oder der »Analyse der Reichtümer« oder von der »Politischen Ökonomie«, aber nicht von Werken oder von Schriftstellern. Allerdings habe ich durch den gesamten Text hindurch naiv, das heißt unüberlegt, Autornamen verwendet. Ich habe von Buffon, Cuvier, Ricardo, usw. gesprochen und habe diese Namen in einer sehr misslichen Mehrdeutigkeit verwendet. (1005f.)

Der Begriff Autor bildet den Angelpunkt der Individualisation in der Ideengeschichte, der Geistes- und Literaturgeschichte, ebenso in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte. Selbst wenn man heute die Geschichte eines Begriffs, einer literarischen Gattung oder eines bestimmten Typus von Philosophie nachzeichnet, glaube ich, betrachtet man diese Einheiten wohl als relativ schwache, sekundäre und überlagerte Einteilungen im Verhältnis zu der primären, festen und grundlegenden Einheit von Autor und Werk. (1007)

Die Formulierung des Themas, von dem ich ausgehen

der Held es auf sich nahm, jung zu sterben, so geschah dies, damit sein somit geweihtes und durch den Tod erhöhtes Leben in die Unsterblichkeit eingehen konnte. Die Erzählung wog den in Kauf genommenen Tod auf. Auf andere Weise hatte auch die arabische Erzählung – ich denke an *Tausendundeine Nacht* – den Wunsch, nicht zu sterben, zum Anlass und Vorwand: man sprach, man erzählte bis zum Morgenrauen, um dem Tod auszuweichen, um die Frist hinauszuschieben, die dem Erzähler den Mund schließen sollte. Die Erzählungen Scheherazades sind die hartnäckige Kehrseite des Mordes, sind die nächtelange Bemühung, den Tod aus dem Bezirk des Lebens fernzuhalten. Dieses Thema des Erzählens oder des Schreibens, das dazu bestimmt ist, den Tod zu bannen, hat in unserer Kultur eine Metamorphose erfahren. Das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens, an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es sich im Leben des Schriftstellers selbst vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka. Aber es gibt da noch etwas anderes: die Beziehung des Schreibens zum Tod zeigt sich auch im Verblässen der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Durch alle Barrieren, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem, was es schreibt, errichtet, bringt es alle Zeichen seiner individuellen Besonderheit durcheinander. Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit. Er muss die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens einnehmen. All das ist bekannt; und schon seit geraumer Zeit haben die Literaturwissenschaft und die Philosophie dieses Verschwinden oder diesen Tod des Autors zur Kenntnis genommen.

Ich bin jedoch nicht sicher, ob man auch rigoros alle Konsequenzen aus dieser Feststellung gezogen und ob

man überhaupt die ganze Tragweite des Ereignisses erfasst hat. Genauer gesagt, es scheint mir, als ob eine bestimmte Anzahl von Begriffen, die heute an die Stelle der Bevorzugung des Autors treten sollen, in Wirklichkeit das blockieren und umgehen, was eigentlich herausgearbeitet werden sollte. Ich greife nur zwei dieser Begriffe heraus, die nach meiner Überzeugung heute von besonderer Bedeutung sind.

Zunächst den Begriff des Werks. Man sagt ja (und das ist eine weitere sehr vertraute These), dass die Besonderheit der Kritik nicht darin liege, die Beziehungen des Werks zum Autor aufzudecken, noch darin, über die Texte ein Denken oder eine Erfahrung zu rekonstruieren; sie soll vielmehr das Werk in seiner Struktur analysieren, in seiner Architektur, in seiner inneren Form und im Wechselspiel seiner internen Beziehungen. Nun muss man aber gleich die Frage stellen: »Was ist ein Werk? Worin besteht diese merkwürdige Einheit, die man als Werk bezeichnet? Aus welchen Elementen besteht es? Ist ein Werk nicht das, was derjenige geschrieben hat, der der Autor ist?« Man sieht gleich die Schwierigkeiten, die sich ergeben: Wenn jemand kein Autor ist, könnte man dann sagen, dass das, was er geschrieben oder gesagt hat, das, was er in seinen Papieren hinterlassen hat, das, was man von seinen Äußerungen berichten kann, »Werk« genannt werden könnte? Solange Sade kein Autor war, was waren dann aber seine Papiere? Papierrollen, auf denen er während seiner Tage im Gefängnis endlos seine Phantasmen entrollte. (1007–1009)

Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, dass der Autor verschwunden ist. Ebensowenig reicht es aus, endlos zu wiederholen, dass Gott und der Mensch tot sind, von einem gemeinsamen Tod ereilt wurden. Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu rich-

ten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden freigewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.

Ich möchte Ihnen zunächst in wenigen Worten eine Vorstellung von den Problemen vermitteln, die mit dem Gebrauch des Autornamens verbunden sind. Was ist ein Autorname? Und wie funktioniert er? Ich bin weit davon entfernt, Ihnen eine Lösung bieten zu können, ich möchte nur auf einige der Schwierigkeiten hinweisen, die er aufwirft.

Der Autorname ist ein Eigenname; er stellt dieselben Probleme wie dieser. (Ich beziehe mich hier unter anderem auf die Analysen von Searle.¹) Es ist offenbar nicht möglich, aus dem Eigennamen einfach eine schlichte Referenz zu machen. Der Eigenname (und ebenso der Autorname) hat nicht nur Bezeichnungsfunktionen. Er ist mehr als ein Anzeigen, eine Geste, mehr als ein Finger, der auf jemanden zeigt; in gewisser Weise ist er gleichbedeutend mit einer Beschreibung. Sagt man »Aristoteles«, dann wendet man ein Wort, das einer einzelnen Beschreibung oder einer Reihe von bestimmten Beschreibungen entspricht, etwa von der Art: der »Autor der Analytiken«² oder der »Begründer der Ontologie« etc. (1012)

Wenn ich beispielsweise entdecke [...], dass Shakespeare nicht in dem Haus geboren wurde, das man heute als das Shakespearehaus besichtigt, so handelt es sich um eine Modifikation, die das Funktionieren des Autornamens nicht beeinträchtigt; wenn man aber bewiese, dass Shakespeare nicht die *Sonette* geschrieben hat, die man für die seinen hält, dann handelte es sich um eine Veränderung

1 Searle, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969; [dt. *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt am Main 2000.]

2 Aristoteles, *Lehre vom Schluss oder erste Analytik* (übersetzt von Eugen Roloff), Hamburg 1975; ders., *Lehre vom Beweis oder zweite Analytik* (übersetzt von Eugen Roloff), Hamburg 1975.

anderer Art: sie zieht das Funktionieren des Autornamens in Mitleidenschaft. Und wenn man bewiese, dass Shakespeare das *Novum Organum*³ von Bacon geschrieben hätte, einfach weil derselbe Autor die Werke Bacons und Shakespeares geschrieben hätte, so wäre dies ein dritter Typ von Veränderungen, der das Funktionieren des Autornamens vollständig modifizierte. Der Autorname ist also kein Eigenname wie die anderen.

Zahlreiche andere Tatsachen weisen auf die paradoxe Besonderheit des Autornamens hin. Es ist nicht dasselbe, wenn man behauptet, dass Pierre Dupont nicht existiert und wenn man behauptet, dass Homer oder Hermes Trismegistos nicht existierten. Im einen Fall will man sagen, dass niemand den Namen Pierre Dupont trägt, im anderen, dass mehrere unter demselben Namen verwechselt wurden oder dass der wirkliche Autor keinen der Züge trägt, die man traditionell mit der Persönlichkeit eines Homers oder Hermes verbindet. Es ist nicht dasselbe, ob ich sage, dass nicht Pierre Dupont, sondern Jacques Du-rand der wirkliche Name von X ist, oder ob ich sage, dass Stendhal Henri Beyle hieß. Man könnte sich auch Gedanken machen über den Sinn und die Funktion eines Satzes wie »Bourbaki, das ist der und der« und »Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantinus Constantius ist Kierkegaard«. (1012–1014)

Wir sollten jetzt diese »Autor«-Funktion untersuchen. Wie bestimmt sich in unserer Kultur ein Diskurs, der Träger der Autor-Funktion ist? Worin unterscheidet er sich von anderen Diskursen? Betrachtet man nur den Autor eines Buches oder eines Textes, so kann man ihn, wie ich glaube, an vier verschiedenen Merkmalen erkennen.

Sie sind zunächst Gegenstände der Aneignung. Die Form des Eigentums, auf der sie beruhen, ist von besonderer Art. Sie ist mittlerweile seit geraumer Zeit gesetzlich

3 Baco de Verulam, F., *Novum Organum Scientiarum*, London 1620.

geregelt. Man muss darauf hinweisen, dass dieses Eigentum historisch erst nach dem auftrat, was man als strafrechtliche Aneignung bezeichnen könnte. Die Texte, die Bücher, die Diskurse bekamen in dem Maße wirkliche Autoren (im Unterschied zu mythischen Personen, großen geheiligten und heiligenden Figuren), in dem der Autor bestraft werden konnte, das heißt in dem Maße, in dem Diskurse Übertretungen sein konnten. Der Diskurs war in unserer Kultur (und zweifellos in vielen anderen) anfangs kein Produkt, keine Sache, kein Gut. Er war wesentlich ein Akt – ein Akt, der im bipolaren Feld des Heiligen und des Profanen, des Erlaubten und des Verbotenen, des Religiösen und des Blasphemischen angesiedelt war. Er war historisch gesehen ein risikobehaftetes Tun, bevor er zu einem Gut im Kreislauf des Eigentums wurde. Und als man eine Eigentumsordnung für Texte schuf, als man strenge Gesetze erließ über Urheberrechte, über Beziehungen zwischen Autoren und Verlegern, über Reproduktionsrechte etc. – das heißt Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts – in diesem Augenblick nahm die Möglichkeit der Übertretung, die dem Akt des Schreibens innewohnte, mehr und mehr den Charakter eines der Literatur inhärenten Gebots an. [...]

Andererseits wird die Autor-Funktion nicht bei allen Diskursen auf eine universelle und konstante Weise ausgeübt. In unserer Kultur sind es nicht immer dieselben Texte, die eine Zuschreibung gefordert haben. Es gab eine Zeit, in der die Texte, die wir heute »literarisch« nennen (Erzählungen, Geschichten, Epen, Tragödien, Komödien), aufgenommen, verbreitet und bewertet wurden, ohne dass sich die Frage nach ihrem Autor stellte. Ihre Anonymität bedeutete keine Schwierigkeit, ihr wirkliches oder vermutetes Alter genügte als Garantie. Umgekehrt wurden Texte, die wir heute als wissenschaftlich bezeichnen würden, über die Kosmologie und den Himmel, die Medizin und die Krankheiten, die Naturwissenschaften oder die Geo-

graphie im Mittelalter nur akzeptiert und besaßen nur dann einen Wahrheitswert, wenn sie den Namen eines Autors trugen. »Hippokrates sagte«, »Plinius erzählte« waren nicht einfach Formeln einer Argumentation unter Berufung auf Autoritäten. Es waren Anzeichen, die Diskurse kennzeichneten, die als bewiesen akzeptiert werden sollten. Zum Chiasmus kam es im 17. oder 18. Jahrhundert [...]. (1015f.)

Das dritte Merkmal dieser Autor-Funktion: Sie bildet sich nicht spontan als Zuschreibung eines Diskurses zu einem Individuum. Sie ist das Resultat einer komplexen Operation, die ein bestimmtes vernünftiges Wesen konstruiert, das man als Autor bezeichnet. Zwar versucht man diesem vernünftigen Wesen einen Realitätsstatus zu verleihen: Im Individuum gibt es ein »tiefes« Drängen, eine »schöpferische« Kraft, ein »Projekt«, der Ursprungsort des Schreibens. Tatsächlich jedoch ist das, was man bei einem Individuum als Autor bezeichnet (oder was ein Individuum zum Autoren macht), nur die mehr oder weniger psychologisierende Projektion der Behandlung, die man den Texten angedeihen lässt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für wichtig hält, der Kontinuitäten, die man zulässt, oder der Ausschlüsse, die man vornimmt. (1017f.)

Der Autor ist derjenige, der es möglich macht, sowohl die Präsenz bestimmter Ereignisse in einem Werk wie auch deren Transformation, deren Deformationen, deren verschiedene Modifikationen zu erklären (und dies durch die Biographie des Autors, die Ermittlung seiner individuellen Perspektive, die Analyse seiner gesellschaftlichen Stellung oder seiner Klassenzugehörigkeit, die Offenlegung seines grundlegenden Vorhabens). Ebenso ist der Autor das Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens – alle Unterschiede können zumindest durch die Prinzipien der Entwicklung, der Reifung oder des Einflusses reduziert werden. Weiterhin ist der Autor das, was es gestattet,

die Widersprüche zu überwinden, die sich in einer Reihe von Texten finden mögen. Es muss da – auf einer bestimmten Ebene seines Denkens oder seines Verlangens, seines Bewusstseins oder seines Unbewussten – einen Punkt geben, von dem her sich die Widersprüche auflösen, inkompatible Elemente sich schließlic aneinanderfügen oder sich um einen grundlegenden oder originären Widerspruch gruppieren. Schließlich ist der Autor ein bestimmter Ausgangspunkt des Ausdrucks, der sich in mehr oder minder vollendeter Gestalt ebenso und mit demselben Wert in den Werken, den Skizzen, den Briefen, den Fragmenten etc. manifestiert. [...]

Allerdings ist die Autor-Funktion in der Tat keine schlichte Rekonstruktion aus zweiter Hand, die von einem gegebenen Text wie von einem passiven Material ausgeht. Der Text trägt in sich immer eine bestimmte Anzahl von Zeichen, die auf den Autor verweisen. Diese Zeichen sind den Grammatikern wohlbekannt: es sind die Personalpronomen, die Adverbien der Zeit und des Ortes, die Konjugation der Verben. Man muss jedoch darauf hinweisen, dass diese Elemente in den Diskursen, die mit der Autor-Funktion ausgestattet sind, nicht auf dieselbe Weise fungieren, wie in denen, die diese nicht aufweisen. In diesen letzteren verweisen solche »Shifter« auf den wirklichen Sprecher und die raum-zeitlichen Koordinaten seines Diskurses (obgleich es gewisse Abweichungen geben kann: so zum Beispiel, wenn man einen Diskurs in erster Person wiedergibt). In den Diskursen mit Autor-Funktion ist ihre Rolle zugleich komplexer und variabler. Es ist bekannt, dass in einem Roman, der sich als Bericht eines Erzählers präsentiert, das Personalpronomen in der ersten Person, das Präsens Indikativ, die Zeichen für die Ortsbestimmung nie exakt auf den Schriftsteller verweisen, weder auf den Augenblick, in dem er schreibt, noch auf die Bewegung des Schreibens; sondern auf ein *alter ego*, dessen Distanz zum Schriftstel-

ler mehr oder minder groß sein kann und im selben Werk auch variieren kann. Es wäre also auch ganz falsch, wollte man den Autor beim wirklichen Schriftsteller oder beim fiktionalen Sprecher suchen; die Autor-Funktion vollzieht sich gerade in der Spaltung selbst – in dieser Trennung und in dieser Distanz. Vielleicht wird jemand sagen, dass es sich dabei nur um eine Eigenheit des romanhaften oder des poetischen Diskurses handelte: eines Spiels, an dem nur »Quasi-Diskurse« beteiligt sind. Tatsächlich weisen alle Diskurse, die die Autor-Funktion besetzen, diese Pluralität des Ego auf. Das Ego, das im Vorwort einer mathematischen Abhandlung spricht – und auf die Umstände der Abfassung hinweist –, ist weder in seiner Position noch in seiner Funktion mit dem identisch, das im Verlauf einer Beweisführung spricht und in das im gleichen Text eine bestimmte Arbeit vollzogen hat; im zweiten Fall bezeichnet das »Ich« einen Plan und ein Moment des Beweises, den jedes Individuum einnehmen kann, vorausgesetzt es hat das gleiche Symbolsystem akzeptiert, das gleiche Spiel von Axiomen, dieselbe Menge vorheriger Beweise. Man könnte aber auch in der gleichen Abhandlung noch ein drittes Ich ausfindig machen; dasjenige, das spricht, um über die Bedeutung der Arbeit, die Hindernisse, auf die sie stieß, die erzielten Resultate, die Probleme, die sich noch stellen, zu reden. Dieses Ego situiert sich im Feld bereits existierender oder künftiger mathematischer Diskurse. Die Autor-Funktion wird nicht durch eines dieser Egos (das erste) auf Kosten der beiden anderen gewährleistet, die dann ja nichts Weiteres wären als dessen fiktive Verdopplung. Im Gegenteil muss gesagt werden, dass die Autor-Funktion in solchen Diskursen der Grund ist für diese Aufspaltung der drei gleichzeitigen »Egos«.

Zweifellos könnte eine Analyse noch weitere charakteristische Züge der Autor-Funktion finden. Ich werde mich jedoch heute an die vier halten, die ich gerade aufgeführt habe, weil sie mir die sichtbarsten und zugleich die wichtigsten zu sein scheinen. Ich werde sie so zusammenfassen: die Autor-Funktion ist mit dem rechtlichen und institutionellen System verknüpft, das das Universum der Diskurse umfasst, determiniert, gliedert. Sie wirkt nicht einheitlich und auf dieselbe Weise auf alle Diskurse zu allen Zeiten und in allen Zivilisationsformen. Sie ist nicht definiert durch die spontane Zuschreibung eines Diskurses zu seinem Produzenten, sondern dies geschieht durch eine Reihe spezifischer und komplexer Verfahren; sie verweist nicht schlicht und einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos Raum geben, mehreren Subjekt-Positionen, die von verschiedenen Gruppen von Individuen eingenommen werden können.

Ich bin mir im Klaren darüber, dass ich bisher mein Thema ungerechtfertigt eingegrenzt habe. Sicherlich hätte man darüber sprechen müssen, was die Autor-Funktion in der Malerei, in der Musik, in der Technik etc. ist. Angenommen jedoch, man hielt sich, wie ich es heute Abend tun möchte, an die Welt der Diskurse, so glaube ich doch auch hier, dem Begriff »Autor« eine viel zu enge Bedeutung geben zu haben. Ich habe mich auf den Autor als Autor eines Textes, eines Buches oder eines Werks beschränkt, deren Produktion man ihm legitimerweise zuschreiben kann. Es ist jedoch offensichtlich, dass man in der Ordnung der Diskurse Autor von weit mehr sein kann als von einem Buch – Autor einer Theorie, einer Tradition, einer Disziplin, innerhalb derer dann andere Bücher und andere Autoren ihrerseits Platz finden können. Mit einem Wort würde man sagen, dass diese Autoren sich in einer »transdiskursiven« Position befinden. (1019–1021)

Sie haben den Raum für etwas anderes als sich selbst geöffnet, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben. Sagt man, dass Freud die Psychoanalyse begründet hat, so heißt dies nicht (so heißt dies nicht einfach), dass man den Libidobegriff oder die Technik der Traumdeutung bei Karl Abraham oder Melanie Klein wiederfindet, sondern dass Freud eine Reihe von Differenzen zu seinen Texten, seinen Begriffen, seinen Hypothesen möglich machte, die allesamt aus dem psychoanalytischen Diskurs entspringen.

Sogleich taucht, so glaube ich, eine neue Schwierigkeit oder zumindest ein neues Problem auf: trifft das nicht letzten Endes auf jeden Begründer einer Wissenschaft oder auf jeden Autor zu, der in einer Wissenschaft eine Transformation bewirkt hat, die man als fruchtbar bezeichnen kann? Schließlich hat Galilei nicht nur diejenigen möglich gemacht, die nach ihm die Gesetze wiederholten, die er formuliert hatte, sondern er hat Aussagen möglich gemacht, die sich sehr von dem unterscheiden, was er selbst gesagt hatte. [...] Folglich scheint die Errichtung einer Diskursivität auf den ersten Blick zumindest von der gleichen Art zu sein wie die Begründung einer beliebigen Wissenschaftlichkeit. Ich glaube jedoch, dass es da einen Unterschied gibt, einen erheblichen Unterschied. Denn im Fall einer wissenschaftlichen Disziplin liegt der Akt, der sie begründet, auf der gleichen Ebene wie ihre künftigen Transformationen; er gehört in gewisser Weise zur Gesamtheit der Modifikationen, die er möglich macht. [...]

Ich glaube, dass die Begründung einer Diskursivität von ihren späteren Transformationen unterschieden ist. Wenn man einen Diskursivitätstyp wie die Psychoanalyse, so wie sie von Freud begründet wurde, ausweitet, so heißt dies nicht, ihr eine formale Allgemeinheit zu verleihen, die sie zu Anfang nicht hatte, sondern bedeutet einfach, ihr eine gewisse Zahl von Anwendungen zu erschließen. Wenn man sie begrenzt, so bedeutet dies in Wirklichkeit,

dass man im Akt der Begründung eine möglicherweise beschränkte Anzahl von Aussagen oder Äußerungen zu isolieren sucht, denen allein man begründenden Wert zuerkennt und gegenüber denen bestimmte von Freud angenommene Begriffe oder Theorien als abgeleitet, als sekundär oder als randständig angesehen werden können. [...] Anders gesagt, im Unterschied zur Begründung einer Wissenschaft ist die Errichtung einer Diskursivität nicht Teil ihrer späteren Transformationen, sie hebt sich notwendig von ihnen ab oder überragt sie. Folge davon ist, dass man die theoretische Gültigkeit einer Aussage in Beziehung auf das Werk dieser Gründer definiert, während man im Fall von Galilei oder Newton die Gültigkeit der von ihnen aufgestellten Aussagen in Bezug auf die Physik oder die Kosmologie und ihre innere Struktur und Normativität behauptet. Sehr schematisch formuliert heißt dies: das Werk dieser Begründer situiert sich nicht im Verhältnis zur Wissenschaft und in dem Raum, den sie umreißt, sondern die Wissenschaft oder die Diskursivität beziehen sich auf ihr Werk als primäre Koordinaten. (1023–1025)

Daraus folgt natürlich, [...] dass die Rückkehr zum Text kein historischer Zusatz ist, der zur Diskursivität als solcher hinzutrate und sie mit einer Ausschmückung verdoppelte, die letztlich unwesentlich ist; es ist eine effektive und notwendige Transformation der Diskursivität selbst. Die Überprüfung eines Textes von Galilei kann sehr wohl unsere Kenntnisse über die Geschichte der Mechanik verändern, aber nie die Mechanik selbst. Hingegen modifiziert die Überprüfung der Texte von Freud die Psychoanalyse selbst und die der Texte von Marx den Marxismus. [Um eine solche Rückkehr angeben zu können, müssen wir ein letztes Merkmal hinzufügen: sie ist auf eine Art geheimnisvoller Verknüpfung von Werk und Autor ausgerichtet. Weil der Text nämlich Text eines Autors ist, hat er von diesem Autor her begründenden Wert, und weil er

Text dieses Autors ist, muss man auf ihn zurückkommen. Es besteht keine Chance dafür, dass die Wiederentdeckung eines unbekanntem Texts von Newton oder von Cantor die klassische Kosmologie oder die Mengentheorie, so wie sie sich entwickelt haben, verändern könnte (allerhöchstens kann diese Ausgrabung vielleicht unsere historische Kenntnis ihrer Genese verändern). Umgekehrt droht das Auftauchen eines Textes wie der *Entwurf einer Psychologie*⁴ von Freud – und in dem Maße, in dem es ein Text von Freud ist – nicht, unsere historische Kenntnis der Psychoanalyse zu verändern, sondern ihr theoretisches Feld – wenn auch nur durch eine Verschiebung der Akzente oder des Gravitationszentrums. Durch solche Formen der Rückkehr, die Bestandteil ihres Gewebes selbst sind, unterhalten die diskursiven Felder, von denen ich spreche, zu ihrem »fundamentalen« und mittelbaren Autor eine Beziehung, die nicht identisch ist mit derjenigen, die ein beliebiger Text zu seinem unmittelbaren Autor unterhält.]

Was ich zum Thema »Diskursivitätsbegründung« skizziert habe, ist natürlich sehr schematisch. Insbesondere gilt dies für die Opposition, die ich zwischen einer solchen Begründung und einer wissenschaftlichen Grundlegung eingeführt habe. [...]

[Ich bedaure sehr, dass ich für die jetzt folgende Debatte keinen konkreten Vorschlag mitbringen kann: höchstens die Richtungen möglicher Arbeiten, Untersuchungs-pfade. Aber ich muss Ihnen doch wenigstens am Schluss noch mit einigen Worten sagen, warum ich das für wichtig halte.]

Würde man eine solche Analyse weiterentwickeln, so könnte sie vielleicht zu einer Diskurstypologie führen. Es

4 Freud, Sigmund, »Entwurf einer Psychologie« (1895; posthum veröffentlicht), in: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London 1950, S. 371–466.

scheint mir nämlich, zumindest bei erster Annäherung, dass eine solche Typologie nicht nur von den grammatikalischen Merkmalen der Diskurse, ihren formalen Strukturen oder gar ihren Gegenständen ausgehen dürfte; zweitens existieren besondere diskursive Eigenschaften oder Relationen (die nicht auf die Regeln der Grammatik oder der Logik, auch nicht auf die Gesetze der Gegenstände zurückgeführt werden können) und gerade auf diese sollte man seinen Blick richten, um die großen Diskurskategorien zu unterscheiden. Der Bezug (oder der Nicht-Bezug) zu einem Autor und die verschiedenen Formen dieses Bezugs bilden – und zwar auf eine gut sichtbare Weise – eines dieser diskursiven Merkmale.

Ich glaube andererseits, dass man hier einen Einstieg in die historische Analyse der Diskurse finden könnte. Vielleicht ist es an der Zeit, Diskurse nicht mehr nach ihrem Ausdruckswert oder nach formalen Transformationen zu untersuchen, sondern in ihren Existenzmodalitäten: in der Art und Weise ihrer Zirkulation, ihrer Bewertung, ihrer Zuschreibung, ihrer Aneignung variieren die Diskurse mit jeder Kultur und verändern sich in jeder Kultur; die Art, in der sie sich über die sozialen Verhältnisse äußern, lässt sich meiner Meinung nach direkter im Spiel der Autor-Funktion und in ihren Veränderungen entziffern als in den Themen und Begriffen, die sie ins Werk setzen. (1026–1028)

[...] Betrachtet man die historischen Veränderungen, die stattgefunden haben, so scheint es keineswegs unvernünftig, dass die Autor-Funktion in ihrer Form, ihrer Komplexität und sogar in ihrer Existenz konstant bliebe. Man kann sich eine Kultur vorstellen, in der Diskurse zirkulierten und rezipiert würden, ohne dass es die Autor-Funktion gäbe.] All diese Diskurse, ganz gleich, welches ihr Status, ihre Form, ihr Wert wäre und welcher Behandlung man sie unterzöge, entfalteteten sich in der Anonymität eines Gemurmels. Man hörte nicht länger die so lange

wiederholten Fragen »Wer hat wirklich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Glaubwürdigkeit, welcher Originalität? Und was hat er aus seinem tiefsten Inneren in seinem Diskurs ausgedrückt?« Dafür wird man andere hören: »Welches sind die Existenzweisen dieses Diskurses? Von wo aus wurde er gehalten, wie kann er zirkulieren und wer kann ihn sich aneignen? Welches sind die Plätze, die für verschiedene Subjekte vorgesehen sind? Wer kann diese verschiedenen Subjekt-Funktionen ausfüllen?« Und hinter all diesen Fragen würde man kaum mehr als das Geräusch einer Gleichgültigkeit vernehmen: Was liegt daran wer spricht?« (1029–1031)

ROLAND BARTHES

Der Tod des Autors¹

In seiner Novelle *Sarrasine* schreibt Balzac über einen als Frau verkleideten Kastraten den folgenden Satz: »Das war die Frau mit ihren plötzlichen Ängsten, ihren grundlosen Launen, ihren unwillkürlichen Verwirrungen, ihren unmotivierten Kühnheiten, ihren Wagnissen und ihrer reizenden Zartheit der Gefühle.« Wer spricht hier? Ist es der Held der Novelle, um den Kastraten zu ignorieren, der sich hinter der Frau verbirgt? Ist es das Individuum Balzac mit seiner persönlichen Philosophie über die Frau? Ist es der Autor Balzac, der ›literarische‹ Ideen über das Weibliche verkündet? Ist es die Weisheit schlechthin? Die romantische Psychologie? Wir werden es nie erfahren können, einfach deswegen, weil die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt² entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.

Das ist sicherlich immer schon so gewesen: Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten *erzählt* wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift. Allerdings ist dieses Phänomen unterschiedlich

1 Im frz. Text erscheint das Wort ›auteur‹ außer in seiner normalen Schreibung gelegentlich kursiviert (›*auteur*‹) oder aber in der orthographisch abweichenden Großschreibung ›Auteur‹. Um diese Besonderheiten im Deutschen zu bewahren, wird im Folgenden ›auteur‹ mit ›Autor‹ und ›Auteur‹ mit ›*Autor*‹ wiedergegeben; Stellen, an denen ›auteur‹ im frz. Original kursiviert gesetzt ist, sind besonders gekennzeichnet. (Anm. d. Übers.)

2 Frz. *sujet*, hier wohl im mehrfachen Sinn von ›Person‹, ›grammatisches Subjekt‹ und ›Thema‹. (Anm. d. Übers.)

aufgefasst worden. In archaischen Kulturen kam eine Erzählerrolle niemals von einer Person, sondern von einem Vermittler (einem Schamanen oder Erzähler), an dem man höchstens die »Ausführung« [*performance*] (nämlich die Beherrschung des Erzählcodes) bewundern kann, aber niemals das »Genie«. Der *Autor*³ ist eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie am Ende des Mittelalters im englischen Empirismus, im französischen Rationalismus und im persönlichen Glauben der Reformation den Wert des Individuums entdeckte – oder, wie man würdevoller sagt, der »menschlichen Person«. Deshalb hat auf dem Gebiet der Literatur ausgerechnet der Positivismus – Inbegriff und Resultat der kapitalistischen Ideologie – der »Person« des Autors die größte Bedeutung beigemessen. Der *Autor*⁴ beherrscht immer noch die literaturgeschichtlichen Handbücher, die Biographien der Schriftsteller, die Zeitungsinterviews und sogar das Selbstverständnis der Literaten, die in ihren Tagebüchern Person und Werk verschmelzen möchten. Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften. Noch immer sehen die Kritiker im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire, im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit, im Werk von Tschaikowski nichts als dessen Laster. Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des *Autors*⁵, der Vertraulichkeiten preisgibt.

Wenngleich die Vorherrschaft des *Autors* immer noch ungebrochen ist – auch die Neue Kritik⁶ hat sie oft genug be-

3 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

4 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

5 Im frz. Original kleingeschrieben und kursiviert. (Anm. d. Übers.)

6 Nach der Veröffentlichung seines Buches *Sur Racine* (Paris 1963) wurde Barthes in einer öffentlichen Debatte von französischen Literaturkritikern

stättigt –, so wird sie doch seit längerem von einzelnen Schriftstellern attackiert. In Frankreich hat wohl als Erster Mallarmé in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen und vorausgesehen, die Sprache [*langage*] an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit – die man keineswegs mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanschriftstellers verwechseln darf – an den Punkt zu gelangen, wo nicht »ich«, sondern nur die Sprache »handelt« [*performe*]. Mallarmés gesamte Poetik besteht darin, den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken (was bedeutet, wie wir noch sehen werden: den Leser an seine Stelle zu rücken). Valéry, der ganz in einer Psychologie des Ich befangen war, schwächte Mallarmés Theorie zwar stark ab, zog aber selbst, in seiner klassizistischen Vorliebe für die Rhetorik, ständig den Autor in Zweifel und ins Lächerliche; er betonte den linguistischen und sozusagen »zufälligen« Charakter seiner Tätigkeit und vertrat in all seinen Prosawerken den grundsätzlich sprachlichen Charakter von Literatur, weshalb ihm jegliche Berufung auf das Innere des Schriftstellers wie reiner Aberglauben erschien. Selbst Proust bemühte sich unübersehbar darum – ungeachtet des scheinbar psychologischen Charakters seiner so genannten *Analysen* –, den Bezug zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren durch einen radikalen Kunstgriff unerbitlich zu verwischen. Er schuf das Epos des modernen Schreibens, indem er den Erzähler nicht als jemanden darstellte, der gesehen oder gefühlt hat, nicht einmal als jemanden, der geschrieben hat, sondern als jemanden, der *schreiben wird*. Der junge Mann im Roman (wie alt ist er eigentlich, und wer ist er?) möchte

und -wissenschaftlern als Repräsentant einer »Neuen Kritik« [*nouvelle critique*] angegriffen; Barthes beantwortete die Vorwürfe in *Critique et vérité* (Paris 1966; dt.: *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1967). (Anm. d. Übers.)

schreiben, ohne es zu können, und in dem Moment, als das Schreiben endlich möglich wird, endet der Roman. In einer radikalen Umkehrung machte Proust aus seinem Leben ein Werk nach dem Muster seines eigenen Buches, anstatt, wie es oft heißt, sein Leben in einen Roman zu verwandeln. Deshalb ist Charlus auch keine Nachahmung von Montequiou, sondern Montequiou stellt in seiner geschichtlichen und anekdotischen Realität nur eine unvollkommene Nachahmung von Charlus dar. Der Surrealismus schließlich (um diese Vorgeschichte der Moderne fortzuführen) konnte der Sprache natürlich keine souveräne Stellung zugestehen, weil die Sprache ein System ist und das romantische Ziel dieser Bewegung aus einer unmittelbaren Subversion der Codes bestand (übrigens ein illusionäres Ziel, da ein Code nicht zerstört, sondern nur »gespielt« werden kann). Indem er jedoch stets das plötzliche Durchkreuzen von Sinnerwartungen empfahl (der berühmte surrealistische »Stoß« [*saccade*]), indem er der Hand auflegte, schnellstmöglich aufzuschreiben, was dem Kopf verborgen bleibt (die »automatische Schreibweise« [*écriture automatique*]), und indem er das Prinzip und die Erfahrung des kollektiven Schreibens akzeptierte, trug auch der Surrealismus dazu bei, das Bild des *Autors* zu entsakralisieren. Und schließlich hat außerhalb der eigentlichen Literatur (im Grunde sind diese Unterscheidungen veraltet) die Linguistik ein wertvolles analytisches Instrument zur Zerstörung des *Autors* entwickelt, weil sie verdeutlicht, dass eine Äußerung [*énonciation*] insgesamt ein leerer Vorgang ist, der reibungslos abläuft, ohne dass man ihn mit der Person des Sprechers ausfüllen müsste. Linguistisch gesehen, ist der *Autor* immer nur derjenige, der schreibt, genauso wie *ich* niemand anderes ist als derjenige, der *ich* sagt. Die Sprache kennt ein »Subjekt«, aber keine »Person«. Obwohl dieses Subjekt außerhalb der Äußerung, durch die es definiert wird, leer ist, reicht es hin, um die Sprache zu »tragen«, um sie auszufüllen.

Die Abwesenheit des *Autors* (man könnte hier mit Brecht von einer wirklichen »Distanzierung« sprechen: der *Autor* wird zu einer Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne reduziert) ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt [*acte d'écriture*], sondern verwandelt den modernen Text von Grund auf. Mit anderen Worten: Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet. Zunächst einmal verändert sich die Zeit. Der *Autor* – wenn man denn an ihn glaubt – wird immer als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden. Buch und Autor stellen sich in ein und dieselbe Reihe, unterschieden durch ein *Vorher* und *Nachher*. Der *Autor ernährt* vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [*scripteur*] im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben vorangeht oder es übersteigt; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben. Und zwar deshalb, weil (oder: daraus folgt, dass) *Schreiben* nicht mehr länger eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens, des »Malens« (wie die Klassiker sagten) bezeichnen kann, sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt – etwa das *Ich erklären* von Königen oder das *Ich singe* von sehr alten Dichtern. Da der moderne Schreiber den *Autor* begraben hat, kann er nicht mehr wie seine pathetischen Vorgänger daran glauben, dass seine Hand zu langsam für seine Gedanken oder seine Gefühle sei und dass er deswegen, um aus der Not eine Tugend zu machen, diese Verspätung betonen und

unaufhörlich an der Form ›arbeiten‹ müsse. Stattdessen zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.

Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ›Botschaft‹ des *Autor*-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet,⁷ deren abgrundtiefe Lächerlichkeit *genau* die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich *ausdrücken*, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ›Etwas‹, das er übersetzen möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen – ein Abenteuer, das in beispielhafter Weise der junge Thomas de Quincey erlebte, der das Griechische so gut beherrschte, dass er, um gänzlich moderne Ideen und Bilder in diese tote Sprache zu übersetzen, »sich ein stets verfügbares Wörterbuch geschaffen hatte, viel komplexer und umfangreicher als dasjenige, das der üblichen Patience rein literarischer Themen zugrunde liegt« (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*).⁸ Als Nachfolger des *Auteurs* birgt der

⁷ In Gustave Flauberts nachgelassenem Roman *Bouvard et Pécuchet*. (Anm. d. Übers.)

⁸ Charles Baudelaire, »Un mangeur d'opium II: Confessions préliminaires«, in: Ch.B., *Les Paradis artificiels*, Paris 1860, Abs. 2. (Anm. d. Übers.)

Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.

Die Abwesenheit des *Auteurs* macht es ganz überflüssig, einen Text ›entziffern‹ [*dechiffrieren*] zu wollen. Sobald ein Text einen *Autor* zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten. Diese Auffassung kommt der Literaturkritik sehr entgegen, die es sich zur Aufgabe setzt, den *Autor* (oder seine Hypostasen: die Gesellschaft, die Geschichte, die Psyche, die Freiheit) hinter dem Werk zu entdecken. Ist erst der *Autor* gefunden, dann ist auch der Text ›erklärt, und der Kritiker hat gewonnen. Daher ist es nicht erstaunlich, dass, historisch gesehen, die Herrschaft des *Auteurs* auch diejenige des *Kritikers*⁹ gewesen ist und dass die Kritik – selbst die Neue – heute zusammen mit dem *Autor* verschwindet. Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden. Die Struktur kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden (so wie man eine Laufmasche ›verfolgen‹ kann), aber ohne Anfang und ohne Ende. Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. Genau dadurch setzt die Literatur (man sollte von nun an besser sagen: die *Schrift*), die dem Text (und der Welt als Text) ein ›Geheimnis‹, das heißt einen endgültigen Sinn, verweigert, eine Tätigkeit frei, die man gegentheologisch und wahrhaft revolutionär nennen könnte. Denn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.

⁹ Im frz. Original großgeschrieben. (Anm. d. Übers.)

Kehren wir zu Balzacs Satz zurück. Niemand (das heißt: keine Person) spricht ihn. Nicht sein Ursprung oder seine Stimme sind der wahre Ort der Schrift, sondern die Lektüre. Ein anderes, sehr präzises Beispiel macht das verständlich: Neue Forschungen (J.-P. Vernant) haben die grundsätzlich doppeldeutige Natur der griechischen Tragödie erhellt.¹⁰ Deren Text ist aus zweideutigen Worten gewoben, die von den Protagonisten nur in einem Sinn verstanden werden (in diesem ewigen Missverständnis liegt gerade das ›Tragische‹). Es gibt jedoch jemanden, der jedes Wort in seiner Zweideutigkeit versteht – und zusätzlich auch noch sozusagen die Taubheit der Figuren. Dieser Jemand ist niemand anderes als der Leser (beziehungsweise hier der Hörer). So enthüllt sich das totale Wesen der Schrift. Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt. Deshalb ist es lächerlich, die neue Schreibweise [écriture] im Namen eines Humanismus verdammen zu wollen, der scheinheilig vorgibt, die Rechte des Lesers zu verteidigen. Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keinen anderen

¹⁰ Vgl. Jean-Pierre Vernant, »Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque«, in: J.-P. V. / Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1989 [1972], S. 21–40, bes. S. 35 f. (Anm. d. Übers.)

Menschen als denjenigen, der schreibt. Inzwischen lassen wir uns nicht mehr von solchen Antiphrasen täuschen, mit denen die gute Gesellschaft anmaßend Anschuldigungen erhebt zugunsten dessen, was sie selbst gerade ausgrenzt, übersteht, erstickt oder zerstört. Wir wissen, dass der Mythos umgekehrt werden muss, um der Schrift eine Zukunft zu geben. Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.

Der Wirklichkeitseffekt

Wenn uns Flaubert bei der Beschreibung des Raums, in dem sich Madame Aubain, die Herrin von Félicité, aufhält, mitteilt, daß »ein altes Klavier [...], unter einem Barometer, einen pyramidenförmigen Haufen von Schacheln und Kartons (trug)«,¹ wenn Michelet bei der Schilderung des Todes von Charlotte Corday und bei der Erwähnung, daß sie in ihrem Gefängnis vor der Ankunft des Henkers einen Maler empfing, der ihr Porträt anfertigte, überdies hinzufügt, daß »nach anderthalb Stunden sanft an eine kleine, hinter ihr liegende Tür geklopft wurde«,² so nehmen diese Autoren (neben vielen anderen) Eintragungen vor, die die strukturelle Analyse, die mit der Freilegung und Systematisierung der großen Gliederungen der Erzählung befaßt ist, bisher gewöhnlich beiseite läßt, indem sie entweder alle (in bezug auf die Struktur) »überflüssigen Details« nicht in das Inventar aufnimmt (sie nicht erwähnt) oder diese Details (was der Autor dieser Zeilen selbst versucht hat)³ als »Auffüllungen« (Katalysen) behandelt, die insofern einen indirekten funktionalen Wert besitzen, als sie, gehäuft, ein Indiz für einen Charakter oder eine Stimmung bilden und sich dadurch letztlich in die Struktur einbringen lassen.

Es scheint jedoch, daß die Analyse, wenn sie Vollständigkeit anstrebt (und von welchem Wert könnte wohl eine Methode sein, die nicht der Gesamtheit ihres Gegenstands, das heißt hier, der gesamten Oberfläche des Erzählgewebes, gerecht würde), wenn sie zum absoluten Detail, zur unzerteilbaren Einheit oder zur flüchtigen Überleitung vordringen und ihnen einen Platz in der Struktur zuweisen möchte, unweigerlich auch auf Eintragungen stoßen muß, die sich durch keine – noch so indirekte – Funktion begründen lassen: Diese Eintragungen sind (vom Standpunkt der Struktur) skandalös oder scheinen, was noch befremdlicher ist, mit

1 Gustave Flaubert, »Ein schlichtes Herz«, in: *Drei Erzählungen*. Aus dem Französischen von Cora von Kleffens und André Stoll, Frankfurt am Main/Leipzig 1982, S. 9.

2 Jules Michelet, *Histoire de France, La Révolution*, Bd. V, Lausanne 1967, S. 292.

3 Roland Barthes, »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, in: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1985.

einer Art Luxus der Erzählung einherzugehen, die so verschwendisch ist, daß sie »unnütze« Details verschenkt und dadurch stellenweise den Aufwand für die Erzählinformation erhöht. Läßt sich in der Beschreibung Flauberts die Erwähnung des Klaviers allenfalls noch als ein Indiz für den bürgerlichen Standard seiner Besitzerin und die der Kartons als ein Zeichen für Unordnung und Verwirrung lesen, die geeignet sind, die Stimmung im Hause Aubain anzudeuten, so scheint sich die Bezugnahme auf das Barometer, ein weder unpassendes noch bezeichnendes Objekt, das also auf den ersten Blick nicht *nennenswerter* Natur ist, durch keinerlei Finalität begründen zu lassen; und im Satz von Michelet liegt die gleiche Schwierigkeit vor, struktural allen Details gerecht zu werden: Notwendig für die Geschichte ist nur, daß auf den Maler der Henker folgt; die Zeit des Modellsetzens, die Größe und Lage der Tür sind unnütz (aber das Motiv der Tür, die Sanftheit des zuschlagenden Todes besitzen einen unelgbaren Symbolwert). Die »unnützen Details« scheinen unvermeidlich, selbst wenn sie nicht sehr zahlreich sind: Jede Erzählung, zumindest jede abendländische Erzählung gängigen Typs, besitzt einige solche.

Die bedeutungslose Eintragung⁴ (im starken Sinn des Wortes: die sich scheinbar der semiotischen Struktur der Erzählung entziehende) ist mit der Beschreibung verwandt, selbst wenn der Gegenstand nur durch ein einziges Wort denotiert zu sein scheint (in Wirklichkeit gibt es das reine Wort nicht: das Barometer Flauberts steckt in einem zugleich referentiellen und syntaktischen Syntagma), dadurch tritt der räselhafte Charakter jeder Beschreibung hervor, der kurz gestreift werden muß. Die allgemeine Struktur der Erzählung, zumindest die bisher da und dort analysierte, scheint im wesentlichen *vorhersagend* zu sein; extrem verkürzt und ohne die zahlreichen Umwege, Aufschübe, Wendepunkte und Enttäuschungen zu berücksichtigen, die die Erzählung institutionell diesem Schema auferlegt, kann man sagen, daß an jeder Schaltstelle des Erzählsyntagmas jemand dem Helden (oder dem Leser, darauf kommt es nicht an) sagt: Wenn Sie so han-

4 Wir führen in diesem kurzen Überblick keine Beispiele für »bedeutungslose« Eintragungen an, da sich das Bedeutungslose nur auf der Ebene einer sehr umfassenden Struktur aufzeigen läßt: Wird eine Eintragung zitiert, ist sie weder signifikant noch insignifikant; sie bedarf eines bereits analysierten Kontextes.

Text: Roland Barthes, Der Wirklichkeitseffekt (1968) (Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp))

deln, wenn Sie diesen Teil der Wahlmöglichkeit wählen, dann werden Sie dies erhalten (der *zugehörige* Charakter dieser Voraussetzungen tut ihrer praktischen Natur keinen Abbruch). Eine ganz andere Bewandnis hat es mit der Beschreibung: sie hat kein voraussagendes Merkmal; sie ist »analogisch«, ihre Struktur ist rein summierend und weist nicht diesen Weg der Wahlmöglichkeiten und Alternativen auf, der die Narration wie ein riesiges, mit einer referentiellen (und nicht nur diskursiven) Zeitlichkeit versehenes *dispatching* wirken läßt. Dieser Gegensatz ist anthropologisch von Bedeutung: Als unter dem Einfluß der Arbeiten von Frischs vorstellbar wurde, daß die Bienen eine Sprache besitzen können, mußte man konstatieren, daß diese Tiere zwar über ein voraussetzungsreiches System von Tänzen (zur Nahrungssuche) verfügten, aber über nichts, was einer *Beschreibung* nahekäme.⁵ Die Beschreibung wirkt somit scheinbar paradoxerweise insofern als eine »Eigenheit« der sogenannten höheren Sprachen, als sie durch keine Finalität des Handelns oder Kommunizierens begründet ist. Die Besonderheit, die Abgesondertheit der Beschreibung (oder des »unnützen Details«) im Erzählgewebe führt zu einer Frage, die für die strukturelle Erzählanalyse von großer Wichtigkeit ist. Diese Frage lautet: Ist in einer Erzählung alles signifikant, und wenn nicht, wenn in einer Erzählung bedeutungslose Flecken bleiben, wie lautet dann letztlich, wenn man so sagen kann, die Bedeutung dieser Bedeutungslosigkeit?

Zunächst muß daran erinnert werden, daß die abendländische Kultur in ihren wichtigsten Strömungen die Beschreibung keineswegs außerhalb des Sinns belassen und sie mit einer von der Institution Literatur völlig anerkannten Finalität versehen hat. Diese Strömung ist die Rhetorik, und diese Finalität ist die des »Schönen«: Die Beschreibung hat lange Zeit eine ästhetische Funktion besessen. Die Antike hatte den zwei ausdrücklich funktionalen Gattungen der Rede, dem Gerichtlichen und dem Politischen, eine dritte Gattung hinzugefügt, die epideiktische, die Prunkrede, die bei der Zuhörerschaft Bewunderung (und nicht mehr Überredung) bewirken sollte und im Keim – welche auch die rituellen Regeln ihrer Verwendung sein mochten: Heldenlob oder Totenrede – die Vorstellung einer ästhetischen Finalität der

5 F. Bresson, »La signification«, in: *Problèmes de psycho-linguistique*, Paris 1963.

Sprache enthielt: In der alexandrinischen Neorhetorik (der des 2. Jahrhunderts n. Chr.) begeisterte man sich für die *Elephantiasis*, ein herauslösbares Glanzstück (das also seinen Selbstzweck besaß und von jeder Gesamtfunktion unabhängig war), das Orte, Zeiten, Personen oder Kunstwerke beschreiben sollte und als Tradition bis in das Mittelalter erhalten blieb. Damals stand die Beschreibung (wie Curtius deutlich aufgezeigt hat⁶) nicht im Dienste irgendeines Realismus; auf ihre Wahrheit (oder gar ihre Wahrscheinlichkeit) kommt es nicht an; Löwen oder Olivenbäume werden ohne weiteres in einem nördlichen Land angesiedelt; nur die Einhaltung der beschreibenden Gattung zählt hier; das Wahrscheinliche ist hier nicht referentiell, sondern offen diskursiv: bindend sind die Gattungsregeln des Diskurses.

Springt man bis zu Flaubert, so sieht man, daß der ästhetische Zweck der Beschreibung noch sehr stark ist. In *Madame Bovary* ist die Beschreibung von Rouen (einem realistischen Referentenpar excellence) den tyrannischen Zwängen dessen unterworfen, was man wohl als ästhetische Wahrscheinlichkeit bezeichnen muß. Dies ist durch die im Laufe von sechs sukzessiven Abfassungen an dieser Passage vorgenommenen Korrekturen belegt,⁷ aus denen zunächst ersichtlich ist, daß die Korrekturen nicht einer eingehenderen Betrachtung der Vorlage entspringen: Rouen bleibt in der Wahrnehmung Flauberts immer gleich oder verändert sich, genauer gesagt, von einer Fassung zur anderen nur deshalb geringfügig, weil es nötig ist, ein Bild enger zu fassen, eine in den Regeln des schönen Stils verpönte Lautredundanz zu vermeiden oder einen gänzlich zufälligen gelungenen Ausdruck »unterzubringen«⁸; dann wird ersichtlich, daß das Beschreibungsgeflecht, das auf den ersten Blick (durch seinen Umfang, seine Detailsorgfalt) dem Gegenstand *Rouen* eine große Bedeutung beizumessen scheint, eigentlich nur eine Art Hintergrund ist, der seitene erlesene Metaphern tragen soll, eine neutrale, prosaische

6 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 10. Aufl., Bern/München 1984.

7 Die sechs sukzessiven Fassungen dieser Beschreibung stehen in A. Albalat, *Le Travail du style*, Paris 1903, S. 72 ff.

8 Ein Mechanismus, den Valéry in *Littérature* deutlich gesehen hat, wenn er den Vers Baudelaires kommentiert: »Die Dienerin mit dem großen Herzen...« (Dieser Vers ist Baudelaire zugefallen... Und Baudelaire hat weitergemacht. Er hat die Köchin unter einem Rasen begraben, was wider den Brauch, aber dem Reim förderlich ist usw.«).

Grundmasse, die die kostbare Symbolsubstanz einhüllt, als käme es bei Rouen nur auf die rhetorischen Figuren an, für die sich die Stadt eignet, als wäre Rouen nur seiner Substitutionen wegen nennenswert (*die Maste wie im Wald aus Nadeln, die Inseln wie stehende große schwarze Fische, die Wolken wie Luftwogen, die sich lautlos an der Klippe brechen*); und schließlich wird daraus ersichtlich, daß die ganze Beschreibung darauf *hinkonstruiert* ist, Rouen einem Gemälde anzugleichen: Die Sprache rankt sich um eine gemalte Szenerie (»So von oben gesehen, wirkte die ganze Landschaft unbeweglich wie ein Gemälde«⁹); der Schriftsteller vollzieht hier die Definition des Künstlers nach Platon, der in ihm einen Macher dritten Grades sieht, ahmt er doch nur das nach, was bereits die Vortäuschung einer Wesenheit ist.¹⁰ Somit ist die Beschreibung von Rouen, obschon sie in bezug auf die Erzählstruktur von *Madame Bovary* völlig »irrelevant« ist (sich mit keiner funktionalen Sequenz und mit keinem Signifikat verknüpfen läßt, das einen Charakter, eine Stimmung oder ein Wissen mitteilt), keineswegs skandalös und, wenn schon nicht durch die Logik des Werks, so zumindest durch die Gesetze der Literatur gerechtfertigt: ihr »Sinn« existiert, er hängt von der Übereinstimmung nicht mit der Vorlage, sondern mit den kulturellen Regeln der Darstellung ab.

Allerdings ist der ästhetische Zweck der Flaubertschen Beschreibung völlig mit »realistischen« Imperativen durchsetzt, als wäre die Beschreibung oder – im Falle der auf ein Wort reduzierten Beschreibungen – die Denotation einzig und allein durch die Genauigkeit des Referenten bedingt und gerechtfertigt, die über jeder anderen Funktion stünde oder von ihr unberührt wäre: Die ästhetischen Zwänge verzahnen sich hier – zumindest als Alibi – mit referentiellen Zwängen: Führe man mit der Postkutsche nach Rouen, so ist es durchaus wahrscheinlich, daß sich der Anblick hangabwärts auf die Stadt »objektiv« nicht von dem von Flaubert beschriebenen Panorama unterscheidet. Diese Mischung – dieses Hin und Her – von Zwängen hat einen doppelten Vorteil: zum einen gebietet die ästhetische Funktion, indem sie dem »Stück« einen Sinn verleiht, dem Halt, was sich als Taumel der Denotation bezeichnen ließe; würde nämlich der Diskurs nicht mehr von den

⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Aus dem Französischen von Maria Dessauer, Frankfurt am Main/Leipzig 1996, S. 313.
¹⁰ Platon, *Republik*, X, 599. 10.

strukturellen Imperativen der Anekdote (Funktionen und Indizien) geleitet und begrenzt, so könnte nichts mehr anzeigen, warum es die Einzelheiten der Beschreibung gerade hier abzubrechen gilt, und nicht da; keine »Ansicht« ließe sich vom Diskurs ausschöpfen, wenn sie nicht einer ästhetischen oder rhetorischen Vorentscheidung unterworfen wäre: es gäbe immer noch einen Winkel, eine Einzelheit, eine Krümmung des Raums oder einen Farbschimmer, die angeführt werden müßten; und zum andern läßt sich die realistische Beschreibung, indem sie den Referenten als wirklich setzt und so tut, als folgte sie ihm sklavisch, nicht zu einer phantasmatischen Tätigkeit hinreißen (eine Vorsichtsmaßnahme, die man für die »Objektivität« der Schilderung nötig hielt); die klassische Rhetorik hatte das Phantasma unter dem Namen einer eigenen Figur gewissermaßen institutionalisiert, der Hypotypose, die keineswegs neutral, sondern konstatierend, »dem Zuhörer die Dinge vor Augen führen« sollte, indem sie jedoch der Darstellung den ganzen Glanz des ausgeleuchteten Begehrens beließ (sie war ein Bestandteil der stark und scharf umrissenen Rede: der *illustris oratio*); aufgrund seines erklärten Verzichts auf die Vorschriften des rhetorischen Codes muß der Realismus einen neuen Anlaß für das Beschreiben finden.

Die nicht weiter zerlegbaren Reste der funktionalen Analyse haben eines gemein: sie denotieren, was man gemeinhin als die »konkrete Wirklichkeit« bezeichnet (kleine Gesten, flüchtige Haltungen, unbedeutende Gegenstände, redundante Worte). Die bloße »Darstellung« des »Wirklichen«, die nackte Schilderung des »Seienden« (oder Gewesenen) erscheint somit als ein Widerstand gegen den Sinn; dieser Widerstand bestätigt den großen mythischen Gegensatz zwischen dem Erlebten (dem Lebenden) und dem Erkennbaren; man braucht nur daran zu erinnern, daß in der Ideologie unserer Zeit die zwanghafte Bezugnahme auf das »Konkrete« (was rhetorisch den Humanwissenschaften, der Literatur, den Einstellungen aberlangt wird) immer wie eine Kriegsmaschine gegen den Sinn gerüstet ist, als ob das Lebendige durch eine rechtmäßige Ausschließung nicht bedeuten könnte – und umgekehrt. Der Widerstand des Wirklichen (in seiner geschriebenen Form natürlich) gegen die Struktur ist in der fiktiven Erzählung sehr begrenzt, die definitionsgemäß nach einem Modell konstruiert wird, das in seinen großen Zügen nur die Zwänge des Intelligiblen kennt; zum wesentlichen Bezug wird eben dieses

Wirkliche jedoch in der historischen Erzählung, die berichten soll, »was wirklich geschehen ist«: auf die Funktionslosigkeit eines Details kommt es also nicht an, Hauptsache, es denotiert, »was statgefunden hat«; das »konkrete Wirkliche« wird zur hinreichenden Begründung des Sprechens. Die Geschichte (der historischen Diskurs: *historia rerum gestarum*) ist im Grunde das Modell jener Erzählungen, die bereit sind, die Zwischenräume zwischen ihren Funktionen mit struktural überflüssigen Eintragungen aufzufüllen, und es ist logisch, daß der literarische Realismus, einige Jahrzehnte auf oder ab, zeitgleich zur Herrschaft der »objektiven« Geschichte entstand; hinzu kommt noch die zeitige Entwicklung der Techniken, Werke und Institutionen, die auf dem ständigen Bedürfnis, das »Wirkliche« auszuweisen, beruhen: die Photographie (der ungeschminkte Zeuge des »Dagewesenen«), die Reportage, die Ausstellungen alter Gegenstände (der Erfolg der Tut-ench-Amun-Show zeigt dies recht gut), der Tourismus der Denkmäler und der historischen Stätten. All dies besagt, daß das »Wirkliche« angeblich sich selbst genügt, daß es stark genug ist, jede Vorstellung einer »Funktion« Lügen zu strafen, daß die Äußerung des Wirklichen keineswegs in eine Struktur integriert zu werden braucht und das *Dagewesensein* der Dinge ein ausreichendes Prinzip für das Sprechen ist.

Ab der Antike stand das »Wirkliche« aufseiten der Geschichte; aber nur, um es besser dem Wahrscheinlichen entgegenzustellen, das heißt der Ordnung der Erzählung (der Nachahmung oder »Poesie«). Die gesamte klassische Kultur hat jahrhundertlang mit der Vorstellung gelebt, daß das Wirkliche in keiner Weise das Wahrscheinliche zu kontaminieren vermochte; zunächst deshalb, weil das Wahrscheinliche immer nur das Meinbare ist: es ist vollständig der Meinung (des Publikums) unterworfen; Nicole sagte: »Man darf die Dinge nicht betrachten, wie sie an sich sind, noch aus der Sicht des Sprechenden oder Schreibenden, sondern immer nur aus der Sicht der Lesenden oder Zuhörenden;«¹¹ dann deshalb, weil es allgemein ist und nicht besonders wie die Geschichte (daher die Neigung in den klassischen Texten, alle Details zu funktionalisieren, starke Strukturen hervorzuheben und anscheinend keine Eintragung nur durch das »Wirkliche« zu verbürgen); und schließlich deshalb, weil beim Wahrscheinlichen das

¹¹ Zitiert bei R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris 1963, S. 208.

Gegenteil nie unmöglich ist, da die Eintragung nicht auf einer absoluten, sondern einer mehrheitlichen Meinung beruht. Das große Wort, das an der Schwelle jeder klassischen (der antiken Wahrscheinlichkeit unterworfenen) Rede stillschweigend vorausgesetzt wird, lautet: Esto (*Nehmen wir an...*). Die »wirkliche«, stückhafte, sich sozusagen in den Zwischenräumen festsetzende Eintragung, deren Fall hier aufgerollt wird, verzichtet auf diese implizite Einführung und läßt sich bar jedes postulierenden Hintergedankens im Erzählgewebe nieder. Dadurch kommt es zum Bruch zwischen der alten Wahrscheinlichkeit und dem modernen Realismus; dadurch entsteht aber auch eine neue Wahrscheinlichkeit, nämlich eben dieser Realismus (verstehen wir darunter jeglichen Diskurs, der nur vom Referenten beglaubigte Äußerungen akzeptiert).

Semiotisch besteht das »konkrete Detail« aus dem *direkten* Zusammentreffen zwischen einem Referenten und einem Signifikanten; das Signifikat wird aus dem Zeichen vertrieben, und mit ihm natürlich die Möglichkeit, eine Form des Signifikats zu entwickeln, das heißt im Grunde die narrative Struktur als solche (die realistische Literatur ist zwar narrativ, aber nur deshalb, weil der Realismus in ihr nur bruchstückhaft, vereinzelt, auf »Details« eingegrenzt ist und sich die denkbar realistischste Erzählung auf irrealistischen Wegen entfaltet). Dies ließe sich als *referentielle Illusion*¹² bezeichnen. Die Wahrheit dieser Illusion lautet: das als Signifikat der Denotation aus der realistischen Äußerung vertriebene »Wirkliche« hält als Signifikat der Konnotation wieder in ihr Einzug; denn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich direkt das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten; das Barometer Flauberts, die kleine Tür Michelets sagen letztlich nichts anderes als: *wir sind das Wirkliche*; bedeutet wird dann die Kategorie des »Wirklichen« (und nicht ihre kontingenten Inhalte); anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus: Es kommt zu einem *Wirklichkeits-effekt*, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet.

¹² Eine Illusion, die das Programm von Thiers veranschaulicht, der dem Historiker vorschrieb: »Einfach wahr sein, sein, was die Dinge selbst sind, nicht mehr sein als sie, nur durch sie, wie sie und soviel wie sie sein« (zit. bei C. Jullian, *Historiens français du XIX^e siècle*, Paris o. J., S. LXIII).

Dieses neue Wahrscheinliche unterscheidet sich stark vom alten, da es doch weder die »Gesetze der Gattung« einhält noch verleiht, sondern der Absicht entspringt, die dreiteilige Natur des Zeichens zu untergraben, um aus der Eintragung die bloße Begegnung zwischen einem Gegenstand und seinem Ausdruck zu machen. Der Zerfall des Zeichens – der durchaus die große Angelegenheit der Moderne zu sein scheint – ist im realistischen Unterfangen zwar anwesend, aber auf gewissermaßen regressive Weise, da er im Namen einer referentiellen Fülle geschieht, wo es sich doch heute, im Gegenteil, darum handelt, das Zeichen zu leeren und seinen Gegenstand endlos weiter zurückzusetzen, bis die jahrhundertalte Ästhetik der »Repräsentation« radikal in Frage gestellt wird.

1968, *Communications*

Pierre Bourdieu

Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital

In: Reinhard Kreckel (Hg.), »Soziale Ungleichheiten«
(Soziale Welt Sonderband 2), Göttingen 1983, S. 183-198

Originalbeitrag, übersetzt von Reinhard Kreckel.

Die gesellschaftliche Welt ist akkumulierte Geschichte. Sie darf deshalb nicht auf eine Aneinanderreihung von kurzlebigen und mechanischen Gleichgewichtszuständen reduziert werden, in denen die Menschen die Rolle von austauschbaren Teilchen spielen. Um einer derartigen Reduktion zu entgehen, ist es wichtig, den Kapitalbegriff wieder einzuführen, und mit ihm das Konzept der Kapitalakkumulation mit allen seinen Implikationen. Kapital ist akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Materie oder in verinnerlichter, »inkorporierter« Form. Wird Kapital von einzelnen Akteuren oder Gruppen privat und exklusiv angeeignet, so wird dadurch auch die Aneignung sozialer Energie in Form von verdinglichter oder lebendiger Arbeit möglich. Als viertens ist Kapital eine Kraft, die den objektiven und subjektiven Strukturen innewohnt; gleichzeitig ist das Kapital – als *lex insita* – auch grundlegendes Prinzip der inneren Regelmäßigkeiten der sozialen Welt. Auf das Kapital ist es zurückzuführen, daß die Wechselspiele des gesellschaftlichen Lebens, insbesondere des Wirtschaftslebens, nicht wie einfache Glücksspiele verlaufen, in denen jederzeit eine Überraschung möglich ist: Beim Roulette z. B. kann in kürzester Zeit ein ganzes Vermögen gewonnen und damit gewissermaßen in einem einzigen Augenblick ein neuer sozialer Status erlangt werden; im nächsten Augenblick kann dieser Gewinn aber bereits wieder auf Spiel gesetzt und vernichtet werden. Das Roulette entspricht ziemlich genau dem Bild eines Universums vollkommener Konkurrenz und Chancengleichheit, einer Welt ohne Trägheit, ohne Akkumulation und ohne Vererbung von erworbenen Besitztümern und Eigenschaften. Jeder Augenblick wäre dort vollkommen unabhängig von allen vorausgegangenen, jeder Soldat trüge dort den Marschallsstab im Tornister und jeder

183

Prof. Dr. Ulrich Eigler Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17 Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie 4. Sitzung 13.03.17

- Texte 1. Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital
2. Pierre Bourdieu, Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen (Auszug)

Text 1: Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital (1983)
(Göttingen 1983 (Schwartz))

könnte dort unverzüglich jedes Ziel verwirklichen, so daß jedermann zu jeder Zeit alles werden könnte. Aber die Akkumulation von Kapital, ob nun in objektiver oder verinnerlichter Form, braucht Zeit. Dem Kapital wolint eine Überlebenstendenz inne; es kann ebenso Profite produzieren wie sich selbst reproduzieren oder auch wachsen. Das Kapital ist eine der Objektivität der Dinge innewohnende Kraft, die dafür sorgt, daß nicht alles gleich möglich oder gleich unmöglich ist.¹ Die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Verteilungsstruktur verschiedener Arten und Unterarten von Kapital entspricht der immanenten Struktur der gesellschaftlichen Welt, d. h. der Gesamtheit der ihr innewohnenden Zwänge, durch die das dauerhafte Funktionieren der gesellschaftlichen Wirklichkeit bestimmt und über die Erfolgchancen der Praxis² entschieden wird.

184

Es ist nur möglich, der Struktur und dem Funktionieren der gesellschaftlichen Welt gerecht zu werden, wenn man den Begriff des *Kapitals in allen seinen Erscheinungsformen* einführt, nicht nur in der aus der Wirtschaftstheorie bekannten Form. Die Wirtschaftstheorie hat sich nämlich ihren Kapitalbegriff von einer ökonomischen Praxis aufzuwingen lassen, die eine historische Erfindung des Kapitalismus ist. Dieser wirtschaftswissenschaftliche Kapitalbegriff reduziert die Gesamtheit der gesellschaftlichen Auswirtsungsverhältnisse auf den bloßen Warenaustausch, der objektiv und subjektiv auf Profitmaximierung ausgerichtet und vom (ökonomischen) *Eigennutz* geleitet ist. Damit erklärt die Wirtschaftstheorie implizit alle anderen Formen sozialen Austausches zu nicht-ökonomischen, *uneigenmächtigen* Beziehungen. Denn wer den Begriff des Eigennutzes im engen wirtschaftswissenschaftlichen Sinne gebraucht, ist auch zur Verwendung des Komplementärbegriffes der *Uneigenmächtigkeit* gezwungen: Man kann nicht die Welt des »Bourgeois« mit seiner doppelten Buchführung erfinden, ohne gleichzeitig die Vorstellung vom reinen und vollkommenen Universum des Künstlers und intellektuellen mitzuschaffen, wo das »L'art pour l'art« und die reine Theorie uneig-

1. Diese Behauptungsmöglichkeit der Kapitalstrukturen hängt zum einen damit zusammen, daß sie sich in der Regel im Rahmen von institutionellen und Dispositionen reproduzieren, die ihrerseits Produkte von Kapitalstrukturen sind und deshalb auch auf diese abgestimmt sind; selbstverständlich wird es aber durch getzeltes politisch-konservatives Handeln noch verstärkt, nämlich durch eine Politik der Demobilisierung und Depolitisierung, die darauf abzielt, die Beherrschten in einem bloß praktischen Gruppenzustand zu halten, so daß sie lediglich durch das Zusammenspiel von Anordnungen miteinander in Verbindung treten und dazu verurteilt sind, wie ein Aggregat zu funktionieren und auf die immer gleichen isolierten und additiven Praktiken (wie die Entscheidungen des Marktes oder des Wählens) beschränkt zu bleiben.

2. Zum Begriff der *Praxis* vgl. Bourdieu, P.: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der babylonischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (franz. Original: Genf 1972).

1

gennützig regieren. Mit anderen Worten, die Wirtschaftswissenschaft ist zu reiner Wissenschaft von den Marktbeziehungen geworden, die in dem Maße, wie sie von den Grundlagen ihres eigenen Gegenstandsbereiches — dem Privateigentum, dem Profit, der Lohnarbeit usw. — abstrahiert, nicht einmal das Gesamtgebiet der ökonomischen Produktion abdeckt. Mit der Begründung einer derartig engen Wirtschaftswissenschaft wurde zugleich das Entstehen einer *allgemeinen Wissenschaft von der Ökonomie der Praxis* verhindert, die den Warentausch lediglich als speziellen Fall unter mehreren möglichen Formen von sozialem Austausch behandelt.

Es ist bemerkenswert, daß gerade diejenigen intellektuellen und künstlerischen Praktiken und Güter dem „Kalten Hauch“ des egoistischen Kalküls (und der Wissenschaft) entzogen wurden, die ein Quasi-Monopol der Angehörigen der herrschenden Klasse sind. Man könnte sagen, daß der Ökonomismus nur deshalb nicht alles auf die Ökonomie reduzieren konnte, weil dieser Wissenschaft selbst immer schon eine Reduktion zugrunde liegt: Sie verschont alle Bereiche, die als sakrosankt gelten sollen. Wenn nämlich der Wirtschaft nur die am unmittelbar ökonomischen Nutzenkalkül ausgerichteten Praktiken und die direkt und unmittelbar in Geld umsetzbaren (und damit „quantifizierbaren“) Güter zugerechnet werden, dann erscheint in der Tat die Gesamtheit der bürgerlichen Produktion und Austauschbeziehungen als von der Wirtschaft ausgenommen; sie kann sich dann als eine Sphäre der Uneigennützigkeit bezeichnen und darstellen. Wie aber jedermann weiß, haben auch scheinbar unverkäufliche Dinge ihren Preis. Sie lassen sich nur deshalb so schwer in Geld umsetzen, weil sie mit der Absicht einer ausdrücklichen *Vernennung des Ökonomischen* hergestellt werden. Man sieht also, eine wirklich allgemeine Wissenschaft von der ökonomischen Praxis muß in der Lage sein, auch alle die Praxisformen miteinzubeziehen, die zwar objektiv ökonomischen Charakter tragen, aber als solche im gesellschaftlichen Leben nicht erkannt werden und auch nicht erkennbar sind. Sie verwirklichen sich nur aufgrund eines erheblichen Aufwandes an Verschleierung oder, besser, *Euphemisierung*. Eine allgemeine ökonomische Praxiswissenschaft muß sich deshalb bemühen, das Kapital und den Profit in allen ihren Erscheinungsformen zu erfassen und die Gesetze zu bestimmen, nach denen die verschiedenen Arten von Kapital (oder, was auf dasselbe herauskommt, die verschiedenen Arten von Macht) gegenseitig ineinander transformiert werden.

Das Kapital kann auf drei grundlegende Arten auftreten. In welcher Gestalt es jeweils erscheint, hängt von dem jeweiligen Anwendungsbereich sowie den mehr oder | we-

niger hohen Transformationskosten ab, die Voraussetzung für sein wirksames Auftreten sind: Das *ökonomische Kapital* ist unmittelbar und direkt in Geld konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in der Form des Eigentumsrechts; das *kulturelle Kapital* ist unter bestimmten Voraussetzungen in ökonomisches Kapital konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in Form von schulischen Titeln; das *soziale Kapital*, das Kapital an sozialen Verpflichtungen und „Beziehungen“, ist unter bestimmten Voraussetzungen ebenfalls in ökonomisches Kapital konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in Form von Adelstiteln.

1 Das kulturelle Kapital

Das kulturelle Kapital kann in drei Formen existieren: (1.) in verinnerlichtem, *inkorporiertem Zustand*, in Form von dauerhaften Dispositionen des Organismus, (2.) in *objektiviertem Zustand*, in Form von kulturellen Gütern, Bildern, Büchern, Lexika, Instrumenten oder Maschinen, in denen bestimmte Theorien und deren Kritiken, Problematiken usw. Spuren hinterlassen oder sich verwirklicht haben, und schließlich (3.) in *institutionalisiertem Zustand*, einer Form von Objektivität, die deswegen gesondert behandelt werden muß, weil sie — wie man beim schulischen Titel sieht — dem kulturellen Kapital, das sie ja garantieren soll, ganz einmalige Eigenschaften verleiht.

Der etwas apodiktische Eindruck, den mein „Axiomatisierungsversuch“ machen könnte, soll nicht täuschen.³ Der Begriff des kulturellen Kapitals hat sich mir bei der Forschungsarbeit als theoretische Hypothese angeboten, die es gestattete, die Ungleichheit der schulischen Leistungen von Kindern aus verschiedenen sozialen Klassen zu begreifen. Dabei wurde der „Schulerfolg“, d. h. der spezifische Profit, den die Kinder aus verschiedenen sozialen Klassen und Klassenfraktionen auf dem schulischen Markt erlangen können, auf die Verteilung des kulturellen Kapitals zwischen den Klassen und Klassenfraktionen bezogen. Dieser Ausgangspunkt impliziert einen Bruch mit den Prämissen, die sowohl der landläufigen Betrachtungsweise, derzufolge schulischer Erfolg oder Mißerfolg auf die Wirkung natürlicher „Fähigkeiten“ zurückgeführt wird, als auch den Theorien vom „Humankapital“ zugrundeliegen.

3. Spricht man, wie hier, über Begriffe um ihrer selbst willen, statt sie anzuwenden, so muß man immer schematisch und formal sein, also „theoretisch“ im üblichen — aber auch im üblicherweise akzeptierten — Sinne dieses Wortes.

Den Ökonomen der *Humankapital-Schule*⁴ kommt das scheinbare Verdienst zu, explizit die Frage aufgeworfen zu haben, in welchem Verhältnis die durch Erziehungsinvestitionen und durch ökonomische Investition generierten Profiraten zueinander stehen und wie dieses Verhältnis sich entwickelt. Allerdings bezieht das von ihnen benutzte Maß für den Ertrag schulischer Investition nur solche Investitionen und Profite ein, die sich in Geld ausdrücken oder direkt konvertieren lassen, wie die Studienkosten oder das finanzielle Äquivalent für die zum Studium verwendete Zeit. Außerdem können sie die relative Bedeutung nicht verständlich machen, die die unterschiedlichen Akteure und Klassen der ökonomischen und der kulturellen Investitionen jeweils beimesen; denn sie stellen die *Struktur* der unterschiedlichen Profitchancen nicht systematisch in Rechnung, die die verschiedenen Märkte aufgrund | der Größe und Struktur ihres jeweiligen Einzugsbereiches zu bieten haben. Des weiteren stellen sie die schulischen Investitionsstrategien nicht in einen Gesamtzusammenhang mit den anderen Erziehungsstrategien und dem System der Reproduktionsstrategien. Daraus ergibt sich das unausweichliche Paradoxon, daß die Humankapital-Theoretiker sich selbst dazu verdammten, die am besten verborgene und sozial wirksamste Erziehungsinvestition unberücksichtigt zu lassen, nämlich die *Transmission kulturellen Kapitals in der Familie*. Ihre Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Bildungs-„Fähigkeit“ und Bildungsinvestition zeigen, daß sie die Tatsache übersehen, daß „Fähigkeit“ oder „Begabung“ auch das Produkt einer Investition von Zeit und kulturellem Kapital ist.⁵ Und da es darum geht, die Profite der schulischen Investition zu ermitteln, so versteht man, daß sie nur nach der Rentabilität der Erziehungsausgaben für die „Gesellschaft“ als Ganze⁶ oder dem Beitrag der Erziehung zur „nationalen Produktivität“⁷ fragen können. Diese typisch funktionalistische Definition der Erziehungsfunktionen ignoriert den Beitrag, den das Erziehungssystem zur Reproduktion der Sozialstruktur leistet, indem es die Vererbung von kulturellem Kapital sanktioniert. Eine derartige Definition von „Humankapital“ kann, trotz ihrer „humanistischen“ Konnotationen, dem Ökonomismus nicht entkommen. Sie übersieht u. a., daß der schulische Ertrag schulischen Handelns vom kulturellen Kapital abhängt, das die Familie zuvor investiert hat, und daß der ökonomische und soziale Ertrag des schulischen Titels von dem ebenfalls ererbten sozialen Kapital abhängt.

4. Vgl. insbesondere Becker; G. S.: *Human Capital*, New York: Columbia University Press 1964.

5. Ebd., S. 63-66.

6. „Social rate of return“ (ebda., S. 121).

7. „Social gain of education as measured by its effects on national productivity“ (ebda., S. 155).

das zu seiner Unterstützung zum Einsatz gebracht werden kann.

1.1 Inkorporiertes Kulturkapital

Die meisten Eigenschaften des kulturellen Kapitals lassen sich aus der Tatsache herleiten, daß es grundsätzlich *körpergebunden* ist: und Verinnerlichung (incorporation) voraussetzt. Die Akkumulation von Kultur in inkorporiertem Zustand – also in der Form, die man auf französisch „culture“, auf deutsch „Bildung“, auf englisch „cultivation“ nennt – setzt einen *Verinnerlichungsprozeß* voraus, der in dem Maße wie er Unterrichts- und Lernzeit erfordert, *Zeit kostet*. Die Zeit muß vom Investor *persönlich* investiert werden: Genau wie wenn man sich eine sichtbare Muskulatur oder eine gebräunte Haut zulegt, so läßt sich auch die Inkorporation von Bildungskapital nicht durch eine fremde Person vollziehen. Das *Delegationsprinzip* ist hier ausgeschlossen.

Wer am Erwerb von Bildung arbeitet, arbeitet an sich selbst, er „bildet sich“. Das setzt voraus, daß man „mit seiner Person bezahlt“, wie man im Französischen sagt. D. h., man investiert vor allen Dingen Zeit, aber auch eine Form von sozial konstituierter *Libido*, die *libido sciendi*, die alle möglichen Entbehren, Versagungen und Opfer mit sich bringen kann. Daraus folgt, daß von allen Mäßen für kulturelles Kapital diejenigen am wenigsten ungenau sind, die die *Dauer des Bildungserwerbs* zum Maßstab nehmen – selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß dabei keine Reduktion auf die bloße Dauer des Schulbesuches vorgenommen wird. Auch die Primärerziehung in der Familie muß in Rechnung gestellt werden, und zwar je nach dem Abstand zu den Erfordernissen des schulischen Marktes entweder als positiver Wert, als gewonnene Zeit und Vorsprung, oder als negativer Faktor, als *doppelt* | *verlorene Zeit*, weil zur *Korrektur* der negativen Folgen nochmals Zeit eingesetzt werden muß.⁸

Inkorporiertes Kapital ist ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der „Person“, zum Habitus geworden ist; aus „Haben“ ist „Sein“ geworden. Inkorporiertes und damit verinnerlichtes Kapital kann deshalb (im Unterschied zu Geld, Besitz- oder sogar Adelstiteln) nicht durch Schenkung, Vererbung, Kauf oder Tausch *kurzfristig* weitergegeben werden. Daraus folgt, daß die Nutzung oder Ausbeutung kulturellen Kapitals

8. Diese Aussage impliziert keinerlei Anerkennung des Wertes schulischer Leistungsbeurteilungen. Sie stellt lediglich fest, daß eine tatsächliche Beziehung zwischen einem bestimmten kulturellen Kapital und den Gesetzen des schulischen Marktes vorliegt: Verhaltensdispositionen, die auf dem schulischen Markt negativ bewertet werden, können auf anderen Märkten – in erster Linie sicherlich bei den sozialen Beziehungen innerhalb der Schulklassen – einen sehr positiven Wert haben.

sich für die Eigner ökonomischen oder sozialen Kapitals als besonders problematisch erweist. Ob es sich nun um private Mäzene handelt oder, im Gegenteil, um Unternehmer, die ein „Kaderpersonal“ mit spezifischen kulturellen Kompetenzen beschäftigen (von den neuen Staatsmännern ganz zu schweigen), immer stellt sich folgendes Problem: Wie läßt sich diese so eng an die Person gebundene Kapitalform kaufen, ohne die Person selbst zu kaufen – denn das würde zum Verlust des Legitimationseffekts führen, der auf der Verschleierung von Abhängigkeit beruht? Wie ist die für bestimmte Unternehmen erforderliche Konzentration von kulturellem Kapital zu bewerkstelligen, ohne zugleich eine Konzentration der Träger dieses Kapitals herbeizuführen, was vielerlei unerwünschte Folgen haben könnte?

Die Inkorporierung von kulturellem Kapital kann sich – je nach Epoche, Gesellschaft und sozialer Klasse in unterschiedlich starkem Maße – ohne ausdrücklich geplante Erziehungsmaßnahmen, also völlig unbewußt vollziehen. Verkörperlichtes Kulturkapital bleibt immer von den Umständen seiner ersten Aneignung geprägt. Sie hinterlassen mehr oder weniger sichtbare Spuren, z. B. die typische Sprechweise einer Klasse oder Region. Dadurch wird auch der jeweilige Wert eines kulturellen Kapitals mitbestimmt, denn über die Aufnahmefähigkeit eines einzelnen Aktors hinaus kann es ja nicht akkumuliert werden. Es vergeht und stirbt, wie sein Träger stirbt und sein Gedächtnis, seine biologischen Fähigkeiten usw. verliert. D. h., das kulturelle Kapital ist auf vielfältige Weise mit der Person in ihrer biologischen Einzigartigkeit verbunden und wird auf dem Wege der sozialen Vererbung weitergegeben, was freilich immer im Verborgenen geschieht und häufig ganz unsichtbar bleibt. Weil die sozialen Bedingungen der Weitergabe und des Erwerbs von kulturellem Kapital viel verborgener sind, als dies beim ökonomischen Kapital der Fall ist, wird es leicht als bloßes symbolisches Kapital aufgefaßt; d. h., seine wahre Natur als Kapital wird verkannt, und es wird stattdessen als legitime Fähigkeit oder Autorität anerkannt, die auf allen den Märkten (z. B. dem Heiratsmarkt) zum Tragen kommt, wo das ökonomische Kapital keine volle Anerkennung findet. Des weiteren ergibt sich aus dieser wahrhaft „symbolischen Logik“, daß der Besitz eines großen kulturellen Kapitals als „etwas Besonderes“ aufgefaßt wird und deshalb zur Basis für weitere materielle und symbolische Profite wird: Wer über eine bestimmte Kulturkompetenz verfügt, z. B. über die Fähigkeit des Lesens in einer Welt von Analphabeten, gewinnt aufgrund seiner Position in der Verteilungsstruktur des kulturellen Kapitals einen *Seltenheitswert*, aus dem sich Extraprofite ziehen lassen. D. h., derjenige Teil des Profits, der in unserer Gesellschaft aus dem Seltenheitswert bestimmter Formen von kulturellem Kapital erwächst, ist

letzten Endes darauf zurückzuführen, daß nicht alle Individuen über die ökonomischen und kulturellen Mittel verfügen, die es ihnen ermöglichen, die Bildung ihrer Kinder über das Minimum hinaus zu verlängern, das zu einem gegebenen Zeitpunkt für die Reproduktion der Arbeitskraft mit dem geringsten Marktwert erforderlich ist.⁹ Die ungleiche Verteilung von Kapital, also die *Struktur des gesamten Feldes*, bildet somit die Grundlage für die spezifischen Wirkungen von Kapital, nämlich die Fähigkeit zur Aneignung von Profiten und zur Durchsetzung von Spielregeln, die für das Kapital und seine Reproduktion so günstig wie möglich sind.

Die stärkste Grundlage für die symbolische Wirksamkeit von kulturellem Kapital ergibt sich aber zweifellos aus der Logik seiner Übertragung. Einerseits ist der Prozeß der Aneignung von objektiviertem kulturellem Kapital (also: die dafür erforderliche Zeit) bekanntlich in erster Linie von dem in der gesamten Familie verkörperten kulturellen Kapital abhängig; andererseits ist aber auch bekannt, daß die Akkumulation kulturellen Kapitals von früherer Kindheit an – die Voraussetzung zur schnellen und mühelosen Aneignung jeglicher Art von nützlichen Fähigkeiten – ohne Verzögerung und Zeitverlust nur in Familien stattfindet, die über ein so starkes Kulturkapital verfügen, daß die gesamte Zeit der Sozialisation zugleich eine Zeit der Akkumulation ist. Daraus folgt, daß die Übertragung von Kulturkapital zweifellos die am besten veranschleierten Form erblicher Übertragung von Kapital ist. Deshalb gewinnt sie in dem System der Reproduktionsstrategien von Kapital um so mehr an Gewicht, je mehr die direkten und sichtbaren Formen der Übertragung sozial mißbilligt und kontrolliert werden.

Es ist unmittelbar ersichtlich, daß die zum Erwerb erforderliche Zeit das Bindeglied zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital darstellt. Unterschiedliches Kulturkapital in der Familie führt zunächst zu Unterschieden beim Zeitpunkt des Beginns des Übertragungs- und Akkumulationsprozesses, sodann zu Unterschieden in der Fähigkeit, den im eigentlichen Sinne kulturellen Anforderungen eines langandauernden Aneignungsprozesses gerecht zu werden. In engem Zusammenhang damit steht außerdem die Tatsache, daß ein Individuum die Zeit für die Akkumulation von kulturellem Kapital nur so lange ausdehnen kann, wie ihm seine Familie freie, von ökonomischen Zwängen befreite Zeit garantieren kann.

9. In einer wenig differenzierten Gesellschaft, in der die Möglichkeiten des Zugangs zu den Instrumenten der Aneignung des kulturellen Erbes sehr ungleich verteilt sind, fungiert die inkorporierte Kultur nicht als Kulturkapital, also als Instrument zum Erwerb exklusiver Vorteile.

1.2 Objektiviertes Kulturkapital

Das objektivierete Kulturkapital hat eine Reihe von Eigenschaften, die sich nur durch seine Beziehung zum inkorporierten, verinnerlichten Kulturkapital bestimmen lassen. Kulturelles Kapital ist materiell übertragbar, auf dem Wege über seine materiellen Träger (z. B. Schriften, Gemälde, Denkmäler, Instrumente usw.). Eine Gemäldesammlung etwa läßt sich ebenso gut übertragen wie ökonomisches Kapital — wenn nur das juristische Eigentum. Dagegen ist dasjenige Merkmal, das die eigentlich An eignung erst ermöglicht, nicht (oder nicht notwendigerweise) übertragbar: nämlich die Verfügung über kulturelle Fähigkeiten, die den Genuß eines Gemäldes oder den Gebrauch einer Maschine erst ermöglichen; diese kulturellen Fähigkeiten sind nichts anders als inkorporiertes Kulturkapital, für das die zuvor dargestellten Übertragungsregeln gelten.

Kulturelle Güter können somit entweder zum Gegenstand materieller Aneignung werden; dies setzt ökonomisches Kapital voraus. Oder sie können symbolisch aufgegeben werden, was inkorporiertes Kulturkapital voraussetzt. Daraus folgt, daß der Eigentümer von Produktionsmitteln einen Weg finden muß, entweder selbst das für deren spezifische Aneignung und Nutzung erforderliche inkorporierte Kulturkapital zu erwerben oder sich die Dienste der Inhaber dieses kulturellen Kapitals verfügbar zu machen. Mit anderen Worten, um Maschinen zu besitzen, genügt ökonomisches Kapital; das ihnen anhaftende wissenschaftlich-technische Kulturkapital bestimmt jedoch ihre spezifische Zwecksetzung; sie können deshalb nur angeeignet und angemessen genutzt werden, wenn der Produktionsmittelbesitzer entweder selbst über das erforderliche verinnerlichte Kapital verfügt oder es sich dienstbar zu machen vermag. Zweifellos ist dies die Grundlage für den ambivalenten Status der sog. „Kaderkräfte“: Aus der Tatsache, daß sie in streng ökonomischem Sinne nicht die Eigentümer der Produktionsmittel sind, die sie benützen, und daß sie von ihrem inkorporierten Kulturkapital nur profitieren können, indem sie es — in Gestalt von Dienstleistungen und Produkten — an die Produktionsmitteleigentümer verkaufen, ergibt sich einerseits, daß die Gruppe der Beherrschten zuzurechnen sind; hebt man andererseits die Tatsache hervor, daß sie ihre Profite aus der Anwendung einer spezifischen Form von Kapital ziehen, so muß man sie zur Gruppe der Herrschenden zählen. Alles scheint mit darauf hinzudeuten, daß die *kollektive* Macht der Inhaber von Kulturkapital — und damit auch die für seine Beherrschung erforderliche Qualifikationszeit —

zunimmt. Dem steht allerdings entgegen, daß die Inhaber von ökonomischem Kapital (als der dominierenden Kapitalform) die Inhaber von kulturellem Kapital in eine Konkurrenzsituation bringen können; das fällt umso leichter, als letztere aufgrund der von ihnen erfahrenen Ausbildungs- und Auslesebedingungen (und insbesondere der Wettbewerbslogik in der Schule und bei Prüfungen) ohnehin zum Konkurrenzverhalten neigen.

Die Erscheinungsform von kulturellem Kapital in objektiviertem Zustand ist die eines autonomen und kohärenten Ganzen, das — obwohl es das Produkt historischen Handelns ist — seinen eigenen Gesetzen gehorcht, die dem individuellen Willen entzogen sind. Es läßt sich deshalb, wie etwa das Beispiel der Sprache zeigt, nicht auf das inkorporierte Kulturkapital der einzelnen Handelnden — oder auch der Gesamtheit aller Handelnden — reduzieren. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß das objektivierete Kulturkapital als materiell und symbolisch aktives und handelndes Kapital nur fortbesteht, sofern es von Handelnden angeeignet und in Auseinandersetzungen als Waffe und als Einsatz verwendet wird. Ort dieser Auseinandersetzung ist das Feld der kulturellen Produktion (Kunst, Wissenschaft usw.) und, darüber hinaus, das Feld der sozialen Klassen. Dort setzen die Handelnden ihre Kräfte ein und erhalten Profite, die dem Grad ihrer Fähigkeit zur Beherrschung objektivierten Kulturkapitals (also: ihrem inkorporierten Kulturkapital) entsprechen.¹⁰

1.3 Institutionalisiertes Kulturkapital

Inkorporiertes Kulturkapital ist den gleichen biologischen Gesetzen unterworfen wie seine jeweiligen Inhaber. Die Objektivierung von inkorporiertem Kulturkapital in Form von *Titeln* ist ein Verfahren, mit dem dieser Mangel ausgeglichen wird: Titel schaffen einen Unterschied zwischen dem kulturellen Kapital des Autodidakten, das ständig unter Beweiszwang steht, und dem kulturellen Kapital, das durch Titel schulisch sanktioniert und rechtlich garantiert ist, die (formell) unabhängig von der Person ihres Trägers gelten. Der schulische Titel ist ein Zeugnis für kulturelle Kompetenz, das seinem Inhaber einen dauerhaften und rechtlich garantierten konventionellen Wert überträgt. Die Alchimie des gesellschaftlichen Lebens hat daraus eine

10. Die dialektische Beziehung zwischen dem objektivierten Kulturkapital, dessen reinste Form die Schrift ist, und dem inkorporierten Kulturkapital ist allzu oft auf die exaltierte These von der „Erniedrigung des Geistes durch den Buchstaben“, des „Lebendigen“ durch das „Erstarrte“, des „Schöpferischen“ durch die „Routine“, „de la grâce par la pesanteur“ reduziert worden.

Form von kulturellem Kapital geschaffen, dessen Geltung nicht nur relativ unabhängig von der Person seines Trägers ist, sondern auch von dem kulturellen Kapital, das dieser tatsächlich zu einem gegebenen Zeitpunkt besitzt. Durch kollektive Magie wird das kulturelle Kapital ebenso *institutionalisiert* wie, nach *Merleau-Ponty*, die Lebenden ihre Toten mit Hilfe von Trauerriten „institutionalisieren“. Man denke nur an die Prüfungsform des „concour^s“, die aus einem Kontinuum von minimalen Leistungsunterschieden dauerhafte, brutale Diskontinuitäten *produziert*. Nach dem Alles-oder-Nichts-Prinzip wird zwischen dem letzten erfolgreichen und dem ersten durchgefallenen Prüfling ein wesensmäßiger Unterschied institutionalisiert, der die offiziell anerkannte und garantierte *Kompetenz* vom einfachen Kulturkapital scheidet, das unter ständigem Beweiszwang steht. In diesem Fall sieht man deutlich, welche schöpferische Magie sich mit dieser *institutionalisierten Macht* verbindet, der Macht, Menschen zu veranlassen, etwas zu sehen und zu glauben oder, mit einem Wort, etwas *anzuerkennen*.

Durch den schulischen oder akademischen Titel wird dem von einer bestimmten Person besessenen Kulturkapital institutionelle Anerkennung verliehen. Damit wird es u. a. möglich, die Besitzer derartiger Titel zu vergleichen und sogar auszutauschen, indem sie füreinander die *Nachfolge* antreten. Durch die Bestimmung des Geldwertes, der für den Erwerb eines bestimmten schulischen Titels erforderlich ist, läßt sich sogar ein „Wechselkurs“ ermitteln, der die *Konvertibilität* zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital garantiert. Weil der Titel das Produkt einer Umwandlung von ökonomischem in kulturelles Kapital ist, ist die Bestimmung des kulturellen Wertes eines Titelinhabers im Vergleich zu anderen unauf löslich mit dem Geldwert verbunden, für den er auf dem Arbeitsmarkt getauscht werden kann; denn die Bildungsinvestition hat nur Sinn, wenn die Umkehrbarkeit der ursprünglichen Umwandlung von ökonomischem in kulturelles Kapital zumindest teilweise objektiv garantiert ist. Da aber die materiellen und symbolischen Profite, die der schulische Titel garantiert, auch von dessen Seltenheitswert abhängen, kann es vorkommen, daß die Investitionen an Zeit und Anstrengung sich als weniger rentabel herausstellen, als bei ihrer ursprünglichen Verausgabung erwartet werden konnte. In diesem Falle hat sich der Wechselkurs zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital *de facto* verändert. Die Rückumwandlungsstrategien von ökonomischem in kulturelles Kapital gehören

11. Der „concour^s“ ist eine französische Prüfungsform, bei der nur eine im voraus festgelegte Zahl von Prüflingen erfolgreich sein kann (Anmerkung des Übersetzers).

zu den veränderlichen Faktoren, die die Bildungsexplosion und die Titelinflation beeinflussen haben. Sie werden von der Struktur der Profitchancen bestimmt, die für die unterschiedlichen Kapitalformen jeweils gilt.

2 Das soziale Kapital

Das Sozialkapital ist die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten *Beziehungen* gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind; oder, anders ausgedrückt, es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der *Zugehörigkeit* | zu einer Gruppe beruhen.¹² Das Gesamtkapital, das die einzelnen Gruppenmitglieder besitzen, dient ihnen allen gemeinsam als Sicherheit und verleiht ihnen — im weitesten Sinne des Wortes — *Kreditwürdigkeit*. Sozialkapitalbeziehungen können nur in der Praxis, auf der Grundlage von materiellen und/oder symbolischen Tauschbeziehungen existieren, zu deren Aufrechterhaltung sie beitragen. Sie können auch gesellschaftlich institutionalisiert und garantiert werden, und zwar sowohl durch die Übernahme eines gemeinsamen Namens, der die Zugehörigkeit zu einer Familie, einer Klasse, einem Stamm oder auch einer Schule, einer Partei usw. kennzeichnet, als auch durch eine Vielzahl anderer *Institutionalisierungsakte*, die die davon Betroffenen gleichzeitig prägen und über das Vorliegen eines Sozialkapitalverhältnisses informieren. Dieses nimmt dadurch eine quasi-reale Existenz an, die durch Austauschbeziehungen am Leben erhalten und verstärkt wird. Bei den Austauschbeziehungen, auf denen das Sozialkapital beruht, sind materielle und symbolische Aspekte untrennbar verknüpft. Sie können nur in Gang gebracht und aufrechterhalten werden, wenn diese Verknüpfung erkennbar bleibt. Deshalb lassen sie sich niemals ganz auf Beziehungen objekti-

12. Auch der Begriff des Sozialkapitals ist nicht aus einer rein theoretischen Arbeit entstanden, noch weniger als eine analoge Ausweitung ökonomischen Begriffe. Vielmehr hat er sich angeboten zur Benennung des *Praktiques der sozialen Wirkungen*, von Wirkungen also, die zwar auf der Ebene des individuellen Handelns — wo die statistischen Erhebungen sich zwangsläufig bewegen — klar erfassbar sind, ohne sich jedoch auf die Summe von individuellen Eigenschaften bestimmter Handelnder reduzieren zu lassen. Diese Wirkungen, die von der Spontanzsoziologie gerne als das Wirken von „Beziehungen“ identifiziert werden, sind in all den Fällen besonders gut sichtbar, wo verschiedene Individuen aus einem etwa gleichwertigen (ökonomischen oder kulturellen) Kapital sehr ungleiche Erträge erzielen, und zwar je nach dem, inwieweit sie in der Lage sind, das Kapital einer mehr oder weniger institutionalisierten und kapitalkräftigen Gruppe (Familie, Ehemalige einer „Elite“-Schule, vornehmer Club, Adel usw.) stellvertretend für sich zu mobilisieren.

ver physischer (geographischer) oder auch ökonomischer und sozialer Nähe reduzieren.¹³

Der Umfang des Sozialkapitals, das der einzelne besitzt, hängt demnach sowohl von der Ausdehnung des Netzes von Beziehungen ab, die er tatsächlich mobilisieren kann, als auch von dem Umfang des (ökonomischen, kulturellen oder symbolischen) Kapitals, das diejenigen besitzen, mit denen er in Beziehung steht.¹⁴ Obwohl also das Sozialkapital nicht unmittelbar auf das ökonomische und kulturelle Kapital eines bestimmten Individuums oder auch der Gesamtheit derer, die mit ihm verbunden sind, reduziert werden kann, ist es doch niemals völlig unabhängig davon; denn die in den Tauschbeziehungen institutionalisierte gegenseitige Anerkennung setzt das Anerkennen eines Minimums von „objektiver“ Homogenität unter den Beteiligten voraus; außerdem übt das Sozialkapital einen Multiplikatoreffekt auf das tatsächlich verfügbare Kapital aus.

192

Die Profite, die sich aus der Zugehörigkeit zu einer Gruppe ergeben, sind zugleich Grundlage für die Solidarität, die diese Profite ermöglicht.¹⁵ Das bedeutet nicht, daß sie bewußt angestrebt werden – nicht einmal in den Fällen, wo bestimmte Gruppen, z. B. exklusive Clubs, offen darauf ausgerichtet sind, Sozialkapital zu konzentrieren und dadurch den Multiplikatoreffekt voll auszunutzen, der sich aus dieser Konzentration

13. Bekanntlich kann es vorkommen, daß Nachbarschaftsbeziehungen eine elementare Form der Institutionalisation erfahren. In Bèarn oder im Baskenland z. B. tragen die Nachbarn aufgrund weitgehend kodifizierter Regeln bestimmte Beziehungen und besondere Funktionen, die nach Rängen („erster-Nachbar“, „zweiter Nachbar“ usw.) differenziert sind und besonders bei den großen zeremoniellen Anlässen des gesellschaftlichen Lebens, wie Beerdigungen und Hochzeiten, zum Tragen kommen. Aber selbst in diesen Fälle decken sich die tatsächlich stattfindenden Beziehungen keineswegs immer mit den sozial institutionalisierten Beziehungen.

14. Auch die *Manieren* (Benahmen, Sprechweise usw.) lassen sich zumindest insoweit dem Sozialkapital zuschreiben, als sie auf eine bestimmte Weise ihrer Aneignung hinweisen und damit die ursprüngliche Zugehörigkeit zu einer mehr oder weniger angesehenen Gruppe zu erkennen geben.

15. So kann man z. B. den nationalen Emanzipationsbewegungen und nationalistischen Ideologien nicht völlig gerecht werden, wenn man nur die streng ökonomischen Profite in Betracht zieht, d. h. nur die antizipierten Profite aus der Umverteilung eines Teils des Reichtums zum Nutzen der Einheimischen (Nationalisierung) und aus der Eroberung von gutbezahlten Arbeitsplätzen berücksichtigt (vgl. Brstov, A.: *The Economics of Nationalism*, in: *Journal of Political Economy* 72 [1964], S. 376-386). Diese (diskontierten) Profite rein ökonomischer Natur würden nur den Nationalismus der privilegierten Klasse erklären; man muß ihnen die ganz realen und unmittelbaren Profite hinzuzählen, die sich aus der Tatsache der Zugehörigkeit (Sozialkapital) ergeben. Sie sind um so größer, je weiter unten man sich in der sozialen Hierarchie befindet („arme Weißer“) oder – genauer – je mehr man von wirtschaftlichem und sozialem Niedergang bedroht ist.

on ergibt. Aus der Zugehörigkeit zu einer derartigen Gruppe ergeben sich materielle Profite, wie etwa die vielfältigen mit nützlichen Beziehungen verbundenen „Gefälligkeiten“ und symbolische Profite, die z. B. aus der Mitgliedschaft in einer erlesenen und angesehenen Gruppe entstehen.

Die Existenz eines Beziehungsnetzes ist weder eine natürliche noch eine soziale „Gegebenheit“, die aufgrund eines ursprünglichen Institutionalierungsaktes ein für allemal fortbesteht – man denke etwa im Falle der Familie an die *genealogische* Definition von Verwandtschaftsbeziehungen. Sie ist vielmehr ein Produkt einer fortlaufenden Institutionalierungsarbeit. *Institutionalisierungsriten* – die oft fälschlicherweise als „Initiationsriten“ beschrieben werden – kennzeichnen dabei die wesentlichen Momente. Diese Institutionalierungsarbeit ist notwendig für die Produktion und Reproduktion der dauerhaften und nützlichen Verbindungen, die Zugang zu materiellen oder symbolischen Profiten verschaffen.¹⁶ Anders ausgedrückt, das Beziehungsnetz ist das Produkt individueller oder kollektiver Investitionsstrategien, die bewußt oder unbewußt auf die Schaffung und Erhaltung von Sozialbeziehungen gerichtet sind, die früher oder später einen unmittelbaren Nutzen versprechen. Dabei werden Zufallsbeziehungen, z. B. in der Nachbarschaft, bei der Arbeit oder sogar unter Verwandten, in besonders auserwählte und notwendige Beziehungen umgewandelt, die dauerhaftere Verpflichtungen nach sich ziehen. Diese Verpflichtungen können auf subjektiven Gefühlen (Anerkennung, Respekt, Freundschaft usw.) oder institutionellen Garantien (Rechtsansprüchen) beruhen. Dies ist darauf zurückzuführen, daß bestimmte soziale Institutionen, die einen zum Verwandten (Bruder, Schwester, Cousin), zum Adligen, zum Erben, zum Ältesten usw. stempeln, eine symbolische Wirklichkeit schaffen, die den *Zauber des Geweihten* in sich trägt. Diese weithellige Atmosphäre wird durch ständigen Austausch (von Worten, Geschenken, Frauen usw.) reproduziert. Gegenseitiges Kennen und Anerkennen ist zugleich Voraussetzung und Ergebnis dieses Austausches. Der Austausch macht die ausgetauschten Dinge zu Zeichen der Anerkennung. Mit der gegenseitigen Anerkennung und der damit implizierten Anerkennung der Gruppenzugehörigkeit wird so die Gruppe reproduziert; gleichzeitig werden ihre *Grenzen* bestätigt, d. h. die Grenzen, jenseits derer die für die Gruppe konstitutive Austauschbeziehungen (Handel, Kommensalität, Heirat) nicht stattfinden können. Jedes Gruppenmitglied wird so zum Wächter über die Gruppengrenzen: Jeder Neuzugang zu der Gruppe kann die Definition der | Zugangskriterien in Gefahr brin-

193

16. Vgl. Bourdieu, P.: „Les rites d'institution“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 32 (1982), S. 8-63.

7

gen, denn jede Form der *Mésalliance* kann die Gruppe verändern, indem sie die Grenzen des als legitim geltenden Austausches verändert. Deshalb ist es ganz logisch, daß in den meisten Gesellschaften die Vorbereitung und Durchführung von *Heiraten* eine Angelegenheit der betroffenen Gruppe als ganzer ist und nicht nur der unmittelbar beteiligten Individuen; denn mit der Einführung neuer Mitglieder in eine Familie, einen Clan oder einen Club wird die Definition der ganzen Gruppe mit ihren Grenzen und ihrer Identität aufs Spiel gesetzt und von Neudefinitionen, Veränderungen und Verfallschüben bedroht. Wenn, wie das in unseren Gesellschaften der Fall ist, die Familie ihr Monopol für die Einleitung aller der Kontakte verliert, die zu dauerhaften Bindungen führen – seien sie nun sozial sanktioniert, wie die Ehe, oder nicht – so kann sie dennoch weiterhin Kontrolle über die Kontakte ausüben. In vollem Einklang mit der Logik des *laissez faire* kann sie sich aller der Institutionen bedienen, die auf die Förderung legitimer und den Ausschluß illegitimer Kontakte abzielen. Diese Institutionen liefern Anlässe (Rallyes, Kreuzfahrten, Jagden, Bälle, Empfänge usw.), Orte (vornehme Wohnungsgenden, exklusive Schulen, Clubs usw.) oder Praktiken (vornehme Sportarten, Gesellschaftsspiele, kulturelle Zeremonien usw.). Auf scheinbar zufällige Weise ermöglichen sie so das Zusammentreffen von Individuen, die im Hinblick auf alle für das Leben und Überleben der Gruppe wichtigen Gesichtspunkte so homogen wie möglich sind.

Für die Reproduktion von Sozialkapital ist eine unauffällige *Beziehungsarbeit* in Form von ständigen Austauschakten erforderlich, durch die sich die gegenseitige Anerkennung immer wieder neu bestätigt. Bei der Beziehungsarbeit wird Zeit und Geld und damit, direkt oder indirekt, auch ökonomisches Kapital verausgabt. Ein solcher Einsatz ist nur rentabel, ja er ist überhaupt nur denkbar, wenn eine besondere Kompetenz – nämlich die Kenntnis genealogischer Zusammenhänge und reeller Beziehungen sowie die Kunst, sie zu nutzen – in sie investiert wird. Sie ist ebenso fester Bestandteil des Sozialkapitals, wie die (erworbene) Bereitschaft, sich diese Kompetenz anzueignen und zu bewahren.¹⁷ Das ist einer der Gründe, weshalb der Ertrag der für die Akkumulation und Unterhaltung von Sozialkapital erforderlichen Arbeit umso größer ist, je größer dieses Kapital selber ist. Deshalb sind die Träger eines berühmten Familiennamens, der auf ein ererbtes Sozialkapital deutet, in der Lage, alle ihre Gelegenheitsbekanntschaften in dauernde Beziehungen umzuwandeln. Wegen ihres

17. Man kann wohl annehmen, daß das Talent zum „Mondänen“ (oder, allgemeiner, das „Beziehungstalent“) zwischen den sozialen Klassen – und, bei identischer Klassenzugehörigkeit, auch zwischen Individuen unterschiedlicher sozialer Herkunft – sehr ungleich verteilt ist.

Sozialkapitals sind sie besonders gefragt. Weil sie bekannt sind, lohnt es sich, sie zu kennen. Sie haben es nicht nötig, sich allen ihren „Bekanntem“ selbst bekanntzumachen, denn es gibt mehr Leute, denen sie bekannt sind, als sie selber kennen. Wenn sie überhaupt einmal Beziehungsarbeit leisten, so ist deren Ertrag deshalb sehr hoch.

In allen Gruppen gibt es mehr oder weniger institutionalisierte Formen der *Delegation*. Dadurch wird es möglich, das gesamte Sozialkapital, auf Grund dessen die Gruppe (Familie, Nation, oder auch Verband oder Partei) existiert, in den Händen eines Einzelnen oder einiger Weniger zu konzentrieren. Der mit der „*plena potestas agenda et loquendi*“ ausgestattete Bevollmächtigte wird beauftragt, die Gruppe zu vertreten, in *ihrem Namen* zu handeln und zu sprechen, und so, aufgrund des allen gehörenden Kapitals, eine Macht auszuüben, die in keinem Verhältnis zu seinem persönlichen Gewicht steht. Auf der elementarsten Institutionalisierungsebene z. B. ist das Familienoberhaupt stillschweigend als die einzige Person anerkannt, die bei allen offiziellen Anlässen im Namen der Familiengruppe spricht. In diesem Falle einer *diffusen Delegation* sind die „Großen“ gezwungen, sich persönlich für die Verteidigung der Ehre auch von ganz unbedeutenden Gruppenmitgliedern einzusetzen, um die Bedrohung der Gruppen Ehre abzuwehren. Die Konzentration von sozialem Kapital durch *institutionalisierte Delegation* erlaubt es dagegen, die Folgen individueller Verfehlungen zu begrenzen, indem Verantwortungsbereiche explizit abgegrenzt und die anerkannten Mandatsträger ermächtigt werden, die Gesamtgruppe vor Unehre zu schützen, indem sie kompromittierende Individuen ausschließen oder exkommunizieren.

Um zu verhindern, daß der interne Wettbewerb um das Monopol der legitimen Gruppenrepräsentation die Erhaltung und weitere Akkumulation des gruppenkonstituierenden Kapitals bedroht, müssen die Gruppenmitglieder einerseits regeln, wie man Gruppenmitglied wird, andererseits aber vor allem auch, wie man zum Repräsentanten (Delegierten, Beauftragten, Bevollmächtigten usw.) der gesamten Gruppe wird und damit zugleich über ihr gesamtes Sozialkapital verfügt. Das Delegationsprinzip hat die paradoxe Eigenschaft, daß der jeweilige Mandatsträger die im Namen einer Gruppe angesammelte Macht auch über, und bis zu einem gewissen Grade gegen, die Gruppe ausüben kann.¹⁸ Die Mechanismen der Delegation und der Repräsentation (sowohl im theatralischen, wie im rechtlichen Sinne) tragen somit das Prinzip der *Zweckentfremdung* des mit ihrer Hilfe geschaffenen Sozialkapitals bereits in sich. Denn

18. Ohne Zweifel gibt das in besonderem Maße für die Grenzfälle, wo die von einem Delegierten vertretene Gruppe von ihm selbst geschaffen ist und nur durch ihn existiert.

je größer die Gruppe und je machtloser ihre Mitglieder, desto mehr werden Delegationen und Repräsentation zur Voraussetzung für die Konzentration von Sozialkapital – unter anderem deshalb, weil es auf diese Weise für eine Vielzahl von unterschiedlichen und verstreuten Individuen möglich wird, „wie ein Mann zu handeln“, und weil sich so auch die Folgen der Endlichkeit des menschlichen Lebens und der körperlichen Gebundenheit an Raum und Zeit überwinden lassen.

Die Möglichkeit der Zweckentfremdung von Sozialkapital beruht auf der Tatsache, daß eine Gruppe in ihrer Gesamtheit von einer klar abgegrenzten und jedemann deutlich sichtbaren, von allen gekannt und anerkannten Teil-Gesamtheit repräsentiert werden kann, und zwar in jedem Sinne dieses Wortes: von den Nobiles, den „bekannten Leuten“, den Berühmten, die im Namen der Gesamtheit sprechen können, die Gesamtheit repräsentieren und in ihrem Namen auch Herrschaft ausüben. Der Modellfall für diese Art der Repräsentation ist der Adel. Der Adlige ist die zum Individuum gewordene Gruppe. Er trägt den Namen der Gruppe, sie den seinen.¹⁹ Der Name des adligen Herrn, und die in ihm zum Ausdruck kommende Differenz, ist gleichzeitig der Name der Mitglieder dieser Gruppe, seiner Leibgeigen, aber auch seiner Länder und Schlösser. Potentiell gilt die *Logik der Repräsentation* auch für solche Phänomene wie den „Personenkult“ oder die Identifikation von Parteien, Gewerkschaften oder sozialen Bewegungen mit ihrem Führer. Sie läuft darauf hinaus, daß das Zeichen sich an die Stelle des Bezeichneten, der Repräsentant sich an die Stelle der von ihm Repräsentierten setzt. Dies ist zum einen deshalb der Fall, weil sein Hervortragen, seine illustre Person, seine Sichtbarkeit etwas Wesentliches, wenn nicht das Wesentliche seiner Macht ausmachen, einer vollkommen symbolischen Macht, die sich ganz in der Logik des Kennens und Anerkennens bewegt; zum anderen liegt es aber auch daran, daß Repräsentation – ebenso wie Abzeichen oder Wappen – selbst die ganze Realität von Gruppen sein und erschaffen können, deren wirksame soziale Existenz allein in und durch die Repräsentation besteht.²⁰

19. Die metaphorische Verbindung zwischen dem Adligen und der durch ihn repräsentierten Gruppe wird z. B. sichtbar, wenn Kleopatra von Shakespeare als „Ägypten“ oder der König von Frankreich als „Frankreich“ tituliert wird oder wenn Racine von „Epilus“ spricht, wenn er König Pyrrhus meint.

20. Selbstverständlich bewegt sich das Sozialkapital so ausschließlich in der Logik des Kennens und Anerkennens, daß es immer als symbolisches Kapital fungiert.

3 Die Kapitalumwandlungen

Die anderen Kapitalarten können mit Hilfe von ökonomischem Kapital erworben werden, aber nur um den Preis eines mehr oder weniger großen Aufwandes an *Transformationsarbeit*, die notwendig ist, um die in dem jeweiligen Bereich wirksame Form der Macht zu produzieren. So gibt es z. B. bestimmte Güter und Dienstleistungen, die mit Hilfe von ökonomischem Kapital ohne Verzögerung und sekundäre Kosten erworben werden können. Es gibt aber auch solche, die nur aufgrund eines sozialen Beziehungs- oder Verpflichtungskapitals erworben werden können. Derartige Beziehungen oder Verpflichtungen können nur dann kurzfristig, zum richtigen Zeitpunkt, eingesetzt werden, wenn sie bereits seit langem etabliert und lebendig gehalten worden sind, als seien sie ein Selbstzweck. Dies muß außerhalb der Zeit ihrer Nutzung geschehen sein, also um den Preis einer Investition von Beziehungsarbeit, die notwendigerweise langfristig angelegt sein muß; denn die Dauer der verflochtenen Zeit ist selbst einer der Faktoren, die dafür sorgen, daß eine einfache und direkte Schuld sich in ein allgemeines Schuldanerkenntnis „ohne Titel und Vertrag“ umwandelt – also in Anerkennung.²¹

21. Um einem wahrscheinlichen Mißverständnis entgegenzuwirken, muß präzisiert werden, daß Investitionen im hier erörterten Sinne nicht notwendigerweise auf einem bewußten *Kalkül* beruhen; vielmehr ist es sehr wahrscheinlich, daß sie in der *Logik affektiver Investitionen* erlebt werden, d. h. als eine gleichzeitig notwendige und uneigennützig verpflichtende (involvement). Damit wende ich mich gegen die Historiker; die (selbst wenn sie so sensibel für symbolische Effekte sind, wie E. P. Thompson) zu der Vorstellung neigen, die symbolischen Praxen – gepulverte Perücken und Prunkgewänder – seien ausdrückliche Hemmschrauben, die für das Geschehen werden (von unten) bestimmt und gemeint sind (intended to be seen). Außerdem neigen sie dazu, großzügige oder wohlthätige Verhaltensweisen als „kalkulierte Handlungen zur Befriedung des Klassenkonfliktes“ zu interpretieren. Diese naiv-materialistische Auffassung läßt vergessen, daß gerade die ehrlichsten und uneigennützigsten Handlungen dem objektiven Interesse am meisten konform sein können. Viele Handlungsbereiche, besonders wenn dort das *Leugnen* von Eigennutz und jeder Art von Berechnung große Bedeutung hat, wie im Bereich der kulturellen Produktion, gewähren nur denjenigen volle Anerkennung – und damit die Weibhe, die den Erfolg definiert –, die sich durch den unmittelbaren Konformismus ihrer Investitionen hervortun und damit ihre *Aufmerksamkeit* und ihre Verbundenheit mit den jeweils geltenden grundlegenden Prinzipien unter Beweis stellen. In der Tat wäre es völlig falsch, die Sprache der rationalen Strategie und des zynischen Kalküls von Kosten und Profit zu verwenden, um die „Wahl“ des Habitus zu beschreiben, die einem Aristen, Schriftsteller oder Forscher zu dem „im gemäßigten“ Ort (bzw. Objekt, Material, Stil, Genre usw.) führen. Dies gilt, obwohl z. B. die Veränderung eines Genres, einer Schulenzugehörigkeit oder eines Spezialgebietes – also *Wandlungen*, die man „mit ganzer Seele“ vollzieht – immer als *Rückwandlungen* verstanden werden können, deren Orientierung und Triebkraft (die häufig über ihrem Erfolg entscheidet), von einem *Sinn für Investitionen* bestimmt sind. Die Chance, daß dieser nicht als solcher erkennbar ist, ist um so größer, je schärfer er entwickelt ist. Die Unschuld ist das Privileg derer, die in ihrem Bereich wie Fische im Wasser sind ...

Man muß somit von der *doppelten* Annahme ausgehen, daß das ökonomische Kapital einerseits allen anderen Kapitalarten zugrundeliegt, daß aber andererseits die transformierten und travestierten Erscheinungsformen des ökonomischen Kapitals niemals ganz auf dieses zurückzuführen sind, weil sie ihre spezifischsten Wirkungen überhaupt nur in dem Maße hervorbringen können, wie sie verbergen (und zwar zu allererst vor ihrem eigenen Inhaber), daß das ökonomische Kapital ihnen zugrundeliegt und insofern, wenn auch nur in letzter Instanz, ihre Wirkungen bestimmt. Es ist nur möglich, das Funktionieren des Kapitals in seiner Logik, die Kapitalumwandlungen und das sie bestimmende Gesetz der Kapitalerhaltung zu verstehen, wenn man zwei einseitige und einander entgegengesetzte Betrachtungsweisen bekämpft: Die eine ist der „*ökonomismus*“, der alle Kapitalformen für letztlich auf ökonomisches Kapital reduzierbar hält und deshalb die spezifische Wirksamkeit der anderen Kapitalarten ignoriert; die andere ist der „*Semiologismus*“, der heute durch den Strukturalismus, den symbolischen Interaktionismus und die Ethnomethodologie vertreten wird. Er reduziert die sozialen Austauschbeziehungen auf Kommunikationsphänomene und ignoriert die brutale Tatsache der universellen Reduzierbarkeit auf die Ökonomie.²²

Entsprechend dem Satz von der Erhaltung der Energie gilt das Prinzip, daß Gewinne auf einem Gebiet notwendigerweise mit Kosten auf einem anderen Gebiet bezahlt werden; in einer „*allgemeinen*“ Wissenschaft von der Ökonomie der Praxis“ wird deshalb ein Begriff wie *Verschwendung* überflüssig. Die universelle Wertgrundlage, das Maß aller Äquivalenzen, ist dabei nicht anderes als die *Arbeitszeit* im weitesten Sinne des Wortes. Das durch alle Kapitalumwandlungen hindurch wirkende *Prinzip der Erhaltung sozialer Energie* läßt sich verifizieren, wenn man für jeden gegebenen Fall sowohl die in Form von Kapital akkumulierte Arbeit als auch die Arbeit in Rechnung stellt, die für die Umwandlung von einer Kapitalart in eine andere notwendig ist.

22. Um die Prägnanz dieser beiden antagonistischen Positionen verstehen zu können, die sich gegenseitig als Alibi dienen, müßte man die *unbewußten Profite* (profits inconscients) und die *Profite der Inkonsequenz* (profits d'inconscience) analysieren, die sie den intellektuellen verschaffen. Während die einen im Ökonomismus ein Mittel finden, sich selbst unbeteiligt zu erklären, indem sie das kulturelle Kapital und alle die spezifischen Profite verschwinden lassen, die sie an die Seite der Herrschenden stellen, bewegen die anderen sich nur im Reich der Symbole und weichen dem – wahrhaft verabscheuenswürdigem – Feld der Ökonomie aus, wo alles sie daran erinnert, daß sie selbst sich letztlich nach ökonomischen Gesichtspunkten bewerten lassen. (Sie tun damit nichts anderes, als auf theoretischer Ebene die Strategie zu reproduzieren, mit der die Intellektuellen und die Artisten ihre Werte – das heißt: ihren Wert – durchzusetzen versuchen, indem sie das Gesetz des Marktes umkehren, wo das, was man hat oder was man verdient, vollkommen bestimmt, was man „wert“ ist und was man ist.)

Wir haben bereits gesehen, daß beispielsweise die Umwandlung von ökonomischem in soziales Kapital eine spezifische Arbeit voraussetzt. Dabei handelt es sich um eine scheinbar kostenlose Vorausgabung von Zeit, Aufmerksamkeit, Sorge und Mühe. Die Austauschbeziehung verliert dadurch ihre rein monetäre Bedeutung, was sich z. B. an dem Bemühen um die „*persönliche*“ Gestaltung eines Geschenkes zeigen läßt. Gleichzeitig wird dadurch der Sinn der Austauschbeziehung selbst verändert; die aus einem engen „*ökonomischen*“ Blickwinkel als reine Verschwendung erscheinen muß, wählen sie im Rahmen der umfassenden Logik des sozialen Austausches eine sichere Investition darstellt, deren Profite über kurz oder lang in monetärer oder anderer Gestalt wahrgenommen werden können. Gleiches gilt bei der Umwandlung von ökonomischem in kulturelles Kapital. Das beste Maß für kulturelles Kapital ist | zweifellos die Dauer der für seinen Erwerb aufgewendeten Zeit. D. h., die Umwandlung von ökonomischem in kulturelles Kapital setzt einen Aufwand an Zeit voraus, der durch die Verfügung über ökonomisches Kapital ermöglicht wird. Oder, genauer gesagt, das kulturelle Kapital, das in Wirklichkeit ja in der Familie weitergegeben wird, hängt nicht nur von der Bedeutung des in der häuslichen Gemeinschaft verfügbaren kulturellen Kapitals ab, das nur um den Preis der Vorausgabung von Zeit akkumuliert werden konnte, es hängt vielmehr auch davon ab, wieviel nutzbare Zeit (vor allem in Form von freier Zeit der Mutter) in der Familie zur Verfügung steht, um die Weitergabe des Kulturkapitals zu ermöglichen und einen verzögerten Eintritt in den Arbeitsmarkt zu gestatten. Das in der Familie verfügbare ökonomische Kapital spielt dabei eine entscheidende Rolle. Der so ermöglichte spätere Eintritt in den Arbeitsmarkt gestattet den Erwerb von schulischer Bildung und Ausbildung – ein Kredit, dessen Ertrag nicht, und jedenfalls nur auf lange Frist garantiert ist.²³

Die Tatsache der gegenseitigen Konvertierbarkeit der verschiedenen Kapitalarten ist der Ausgangspunkt für Strategien, die die Reproduktion des Kapitals (und der Positi-

23. Einer der wertvollsten Vorteile aller Kapitalarten ist die Zunahme der Menge von nützlicher Zeit, die als Aneignung der Zeit anderer (in Form von Dienstleistungen) durch die verschiedenen Formen der Stellvertretung ermöglicht wird. Sie kann entweder die Form der Zunahme von freier Zeit annehmen, als Korrelat für die Beschränkung des Zeitaufwandes für Tätigkeiten, die direkt auf die Produktion von Mitteln zur Reproduktion der häuslichen Gruppenexistenz abzielen; oder sie führt zu einer Intensivierung der Nutzung der Arbeitszeit aufgrund der Nutzung von fremder Arbeit oder von Instrumenten und Methoden, die nur um den Preis einer Ausbildung, also von Zeit zugänglich sind: Man „*gewinnt Zeit*“ (z. B. mit den schnellsten Transportmitteln, mit Wohnungen möglichst nahe am Arbeitsplatz usw.). Umgekehrt werden die Geldersparnisse des Armen mit Zeitverlust bezahlt – das Bastein, die Suche nach Sonderangeboten oder dem günstigsten Preis lassen sich nur auf Kosten langer Wartezeiten usw. durchführen.

on im sozialen Raum) mit Hilfe möglichst geringer Kapitalumwandlungskosten (Umwandlungsarbeit und inhärente Umwandlungsverluste) erreichen möchten. Die unterschiedlichen Kapitalarten unterscheiden sich nach ihrer Reproduzierbarkeit, also danach, wie leicht sie sich übertragen lassen. Dabei geht es zum einen um das Ausmaß der bei der Kapitalübertragung auftretenden Schwundquote, zum anderen darum, in welchem Maße sich die Kapitalübertragung verschleiern läßt; das Schwundrisiko und die Verschleierungskosten haben die Tendenz, mit entgegengesetzten Vorzeichen zu variieren. Alles, was zur Verschleierung des ökonomischen beiträgt, trägt auch zur Erhöhung des Schwundrisikos bei, insbesondere bei der Kapitalübertragung zwischen den Generationen. Die auf den ersten Blick gegebene scheinbare Unvereinbarkeit der verschiedenen Kapitalarten trägt deshalb ein beträchtliches Maß an Unsicherheit in alle Transaktionen zwischen Inhabern unterschiedlicher Kapitalarten hinein. Ebenso verhält es sich auch bei dem Sozialkapital, bei dem es sich ja um ein Kapital von langfristig nützlichen Verpflichtungen handelt, das durch gegenseitige Geschenke, Gefälligkeiten, Besuche u. ä. produziert und reproduziert wird – durch Tauschbeziehungen also, die Kalküle und Garantien explizit ausschließen und damit das Risiko der „Undankbarkeit“ heraufbeschwören; denn es besteht immer die Gefahr, daß die Anerkennung einer Schuldverpflichtung, die angeblich aus einer derartigen vertragslosen Austauschbeziehung entstanden ist, verweigert wird. Ebenso steht auch dem für die Transmission von Kulturkapital charakteristischen hohen Maß an Verschleierung nicht nur das inhärente Schwundrisiko gegenüber, sondern auch die Tatsache, daß der *schulische Titel* die institutionalisierte Form von Bildungskapital darstellt. Es ist nicht übertragbar (wie der Adelstitel) und nicht käuflich (wie der Börsentitel). Genauer gesagt, die Übertragung von kulturellem Kapital vollzieht sich in größerer Heimlichkeit, aber auch mit größerem Risiko als die des ökonomischen Kapitals; denn die ständige diffuse Übertragung von Kulturkapital in der Familie entzieht sich dem Bewußtsein ebenso wie aller Kontrolle.²⁴ Um seine volle Wirksamkeit, zumindest auf dem Arbeitsmarkt, ausspielen zu können, bedarf das kulturelle Kapital deshalb in zunehmendem Maße der Bestätigung durch das Unterrichtssystem, also die Umwandlung in schulische Titel; in dem Maße nämlich, wie der schulische Titel – versehen mit der eigentümlichen Wirksamkeit des „*offiziellen*“ – zur Vorbedingung für den legitimen Zugang zu einer immer größeren Zahl von Positionen, insbesondere herrschenden Positionen wird, tendiert das Unterrichtssystem dazu, der häuslichen

24. Deshalb entsteht der Anchein, als beruhe die Aufteilung der verschiedenen Titel, die das Unterrichtssystem zuerkennt, allein auf der Verteilung *natürlicher* Eigenschaften.

Gruppe immer mehr das Monopol für die Übertragung von Macht und Privilegien zu entziehen.²⁵

Der *arbiträre* Charakter der Aneignung zeigt sich nirgends deutlicher als bei der Übertragung von Kapital, vor allem bei der Sukzession, einem kritischen Moment für jede Macht. Jede Reproduktionsstrategie ist deshalb unausweichlich auch eine Legitimationsstrategie, die darauf abzielt, sowohl die exklusive Aneignung wie auch ihre Reproduktion sakrosankt zu machen. Die subversive Kritik sucht deshalb die herrschende Klasse zu treffen, indem sie das Prinzip ihrer Perpetuierung kritisiert. Sie bringt ans Licht, daß die Adelstitel ebenso arbiträr sind wie ihre Übertragung. Wenn aber aufgedeckt ist, daß institutionalisierte Mechanismen wie z. B. die Erbfolgesetze darauf abzielen, die offizielle und direkte Übertragung von Macht und Privilegien zu regeln, so wächst das Interesse der Inhaber von Kapital, sich solcher Reproduktionsstrategien zu bedienen, die eine bessere Verschleierung der Kapitaltransmission gewährleisten. Da dabei von der Konvertibilität der Kapitalarten Gebrauch gemacht werden muß, ist der Preis dafür ein größerer Kapitalschwund. Je mehr die offizielle Übertragung von ökonomischem Kapital verhindert oder gebremst wird, desto stärker bestimmt deshalb die geheime Zirkulation von Kapital in Gestalt der verschiedenen Formen des Kulturkapitals die Reproduktion der gesellschaftlichen Struktur. Das Unterrichts-system – ein Reproduktionssystem mit besonderer Fähigkeit zur Verschleierung der eigenen Funktion – gewinnt dabei an Bedeutung, und der Markt für soziale Titel, die zum Eintritt in begehrte Positionen berechtigt, vereinheitlicht sich.

25. Im Rahmen einer globalen Strategie der Diversifizierung des Besitzes und der Investitionen, wodurch ein Höchstmaß an Sicherheit und Rentabilität gewährleistet bleiben soll, tendieren die herrschenden Fraktionen dazu, der Erziehungsinvestition immer mehr Raum zuzubilligen. Selbstverständlich haben sie dabei vielerlei Mittel, um den schulischen Urteilen zu entgegen: Abgesehen davon, daß die direkte Übertragung von ökonomischem Kapital immer eines der Hauptinstrumente der Reproduktion bleibt, läßt sich der Effekt schulischer Sanktionen durch die Wirkung von Sozialkapital („*Protektion*“, „*Druck*“, „*Beziehungen*“ usw.) korrigieren. Die schulischen Titel funktionieren niemals vollkommen wie Geld; weil sie niemals ganz von ihrem jeweiligen Besitzer losgelöst werden können, haben sie um so mehr Wert, je mehr Mittel ihr Inhaber besitzt, um sie zu verwerten. Das gilt besonders in dem am wenigsten rigiden Sektoren der sozialen Struktur.

Konstruktion, des Stilisierens und des Ausdrucks die Spur dieser Distanzierung zur sozialen Welt und dem, was darin zählt, als eines der Merkmale formgebender Arbeit und somit das Korrelat und die Bedingung der Autonomie des Feldes erkennen. Bourdieu hat, angefangen bei seinen frühesten Texten, nie versäumt, auf die Bedeutung der von Mißgunst, Verneinung und neutralisierender Distanz gekennzeichneten Beziehungen des Künstlers zum Bürgerlichen, die ihm als konstitutiv für das literarische Feld erschienen, hinzuweisen. Auch wenn eine Analyse der diesem Feld eigenen Illusion vorgeschlagen wird, bleibt dennoch, daß seine Autonomie als eine »Eroberung«²³ angesehen werden kann, und daß die Soziologie die »Entzauberungen« der Wissenschaft mit dem immensen Nutzen ausgleicht, in den Werken nicht nur Themen über die soziale Welt zu entdecken, sondern Formen der Objektivierung in Erfahrung zu bringen, wodurch jene Umkehrung des Blickes begünstigt wird, die dazu einlädt, in der Realität »den anerkannten Bezugspunkt einer (fast) allgemein geteilten Illusion«²⁴ zu erkennen.

Aus dem Französischen übersetzt von Daniela Böhmler

²³ Wie es das Anfügen eines gewollt »normativen« Textes zum Thema »Für einen Korporatismus des Universellen« aufzeigt, der das intellektuelle Feld als eine prekäre Eroberung darstellt, welche es wert ist, verteidigt zu werden.

²⁴ *Ibid.* S. 62.

Text 2: Pierre Bourdieu, Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen (Auszug) (1991) (Konstanz 1997 (Universitätsverlag))

PIERRE BOURDIEU

Das literarische Feld*

Die drei Vorgehensweisen

Es ist bemerkenswert, daß jene, die sich, mit den unterschiedlichsten Absichten und theoretischen und methodologischen Vorannahmen, einer Wissenschaft der Kunstwerke widmen, regelmäßig die sozialen Räume *als solche* in Rechnung zu stellen vergessen, in die sich die an der Herstellung kultureller Werke beteiligten Akteure *eingeorordnet* finden und die ich (literarische, künstlerische, wissenschaftliche, philosophische etc.) Felder nenne.¹

Eine offensichtliche Ausnahme bildet der Beitrag von Howard S. Becker. Ihm kommt das Verdienst zu, statt einer naiven Vorstellung des schöpferischen Einzelnen künstlerisches Schaffen als kollektives Handeln zu nehmen. Allerdings bedeutet das einen Rückschritt im Verhältnis zu einer Theorie des Feldes, wie ich sie vorgeschlagen habe. Wenn er behauptet, daß »Kunstwerke als Ergebnis aufeinander abgestimmter Handlungen aller Akteure aufgefaßt werden können, deren Zusammenarbeit es bedarf, damit das Kunstwerk das ist, was es ist«, dann schließt Becker daraus, daß sich die Forschung mit all jenen zu beschäftigen habe, die zu diesem Ergebnis beitragen, d. h. »die die Idee des Werkes entwerfen (beispielsweise Komponisten oder Dramatiker), die sie ausführen (Musiker oder Schauspieler), die die materielle Ausstattung liefern (etwa Hersteller von Musikinstrumenten) und die das Publikum des Werkes stellen (regelmäßige Theatergäste, Kritiker etc.)«. Ohne auf eine methodische Entfaltung all dessen einzugehen, was dieses

* Pierre Bourdieu, Le champ littéraire, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89, 1991, S. 4–46.

¹ Vgl. H. S. Becker, Art as Collective Action, *American Sociological Review*, 39 (6), Dezember 1974, S. 767–776; Art Worlds and Social Types, *American Behavioral Scientist*, 19 (6), Juli-August 1976, S. 703–719.

Bild der »Kunstwelt« von der Theorie des literarischen oder künstlerischen Feldes unterscheidet, wäre hier nur anzumerken, daß letztere nicht auf eine Population, d. h. die Gesamtheit individueller Akteure zurückführbar ist, die einfache Beziehungen der Interaktion und, genauer, Kooperation verbinden: was diesem rein beschreibenden und aufzählenden Erinnern unter anderem fehlt, das sind die objektiven Beziehungen, welche für die Struktur des Feldes wesentlich sind und den Kämpfen um ihre Bewahrung oder Veränderung Richtung geben.

Das literarische (etc.) Feld² ist ein Feld von Kräften, die sich auf all jene, die in es eintreten, und in unterschiedlicher Weise gemäß der von ihnen besetzten Stellung ausüben (etwa, um sehr weit entfernte Punkte zu nehmen, diejenige des Autors von Erfolgsstücken oder die des Avantgardedichters), und zur gleichen Zeit ein Feld der Konkurrenzkämpfe, die nach Veränderung oder Bewahrung jenes Kräftefeldes streben.

Was dem Begriff des literarischen Feldes am ehesten nahekommt ist zweifellos der alte Begriff der »Gelehrtenrepublik«, dessen grundlegendes Gesetz bereits Bayle richtig gesehen und benannt hat: »Es ist die Freiheit, die in der Gelehrtenrepublik regiert. Diese Republik ist ein außerordentlich freier Staat. Dort wird allein die Herr-

² Während des gesamten Textes läßt sich Schriftsteller durch Künstler, Philosoph, Intellektueller, Wissenschaftler etc. ersetzen und literarisch durch künstlerisch, philosophisch, intellektuell, wissenschaftlich etc. Um den Leser wann immer nötig, jedesmal also, wenn nicht auf gattungsmäßige Eigenheit des Kulturschaffenden eingegangen werden kann, daran zu erinnern, wird zur Kennzeichnung des Bruches mit der charismatischen Ideologie des »Schöpfers«, ohne sonderliches Vergnügen, dem Wort Schriftsteller das etc. folgen. Das bedeutet keinesfalls, daß die Unterschiede zwischen den Feldern nicht zur Kenntnis genommen würden. So unterscheidet sich beispielsweise die Intensität des Kampfes und der Grad, in dem er sichtbar, also bewußte Formen annimmt, zweifellos nach Gattungen und gemäß der Knappheit der besonderen Fähigkeiten, die sie in jeder Epoche erfordern, d. h. nach der Wahrscheinlichkeit von »unlauterem Wettbewerb« oder »Amtsanmaßung« (dies erklärt ohne Frage, daß das andauernd durch Heteronomie und heteronome Produzenten bedrohte intellektuelle Feld einer der bevorzugten Bereiche für das Verständnis der Kämpfe ist, die alle Felder heimsuchen).

schaft der Wahrheit und der Vernunft anerkannt. Und unter ihrer Führung bekriegt man in aller Unschuld jeden, wer immer es auch sei. Dort müssen sich Freunde vor ihren Freunden hüten, Väter vor ihren Kindern, Schwiegerväter vor ihren Schwiegermännern: es ist wie ein Zeitalter des Schwertes (...). Jeder ist dort zugleich vollkommen souverän und der Gerichtsbarkeit eines jeden anderen unterworfen.³ Aber wie der halb beschreibende, halb wertende Klang dieser schriftstellerischen Veranschaulichung der schriftstellerischen Kreise gut zeigt, hat dieser Begriff der spontanen Soziologie nichts von einer geordneten Vorstellung an sich und niemals die Grundlage einer strengen Analyse der Wirkungsweise der literarischen Welt und, weniger noch, einer methodischen Deutung der Herstellung und Verbreitung von Kunstwerken abgeben (wie es zuweilen jene glauben machen wollen, die hier, wie zufällig, Gegenwärtiges entdecken).

Eine Vielzahl der Handlungen und Vorstellungen von Künstlern und Schriftstellern (etwa ihre Zwiespältigkeit dem »Volk« ebenso wie den »Bürgern« gegenüber) läßt sich aber nur mit Blick auf das Feld der Macht erklären, innerhalb dessen das literarische (etc.) Feld selbst einen beherrschten Platz einnimmt. Das Feld der Macht ist jener Raum der Kräfteverhältnisse zwischen Akteuren oder Institutionen, die die Verfügung über ein zur Einnahme beherrschender Stellungen in verschiedenen Feldern notwendiges (namentlich ökonomisches oder kulturelles) Kapital vereint. Es ist Ort der Kämpfe zwischen Inhabern verschiedener Mächte (oder Kapitalorten), die sich, wie die symbolischen Kämpfe zwischen den Künstlern und »Bürgern« des 19. Jahrhunderts, um Veränderung oder Bewahrung des verhältnismäßigen Wertes verschiedener Kapitalarten entfachen, welche selbst in jedem Augenblick die in diesen Kämpfen einsetzlichen Kräfte bestimmen.

Die Wissenschaft kultureller Werke setzt so drei notwendige und notwendigerweise zusammenhängende Vorgehensweisen voraus: zuerst die Verortung des literarischen (etc.) Feldes innerhalb

³ Bayle, Artikel »Caius«, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam 1720, 3. Aufl., S. 812, a, b, zitiert in R. Koselleck, *Kritik und Krise*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1973, S. 91.

des Feldes der Macht, zu dem es in einem Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos steht; zweitens die Untersuchung der inneren Struktur des literarischen (etc.) Feldes, eines seinen eigentümlichen Wirkungs- und Wandlungsgesetzen gehorchenden Universums, d. h. der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Stellungen, die von verschiedenen Personen oder Gruppen vor dem Hintergrund eines Zustands des Wettbewerbes um künstlerische Geltung eingenommen werden; schließlich die Untersuchung des Habitus der Inhaber jener Stellungen, d. h. der Einstellungsordnungen, die als Ergebnis einer gesellschaftlichen Flugbahn und einer Stellung innerhalb des literarischen (etc.) Feldes in jener Stellung eine mehr oder weniger günstige Gelegenheit der Verwirklichung finden.

Damit gebietet die tatsächliche Hierarchie der Erklärungsbestandteile eine Umkehrung der von herkömmlichen Untersuchungen angewandten Vorgehensweise: es ist eben nicht zu fragen und dabei der Gefahr der rückblickenden Täuschung einer rekonstruierten Stimmigkeit zu erliegen. Sondern, wie er vor dem Hintergrund seiner gesellschaftlichen Herkunft und der ihm zuge wachsenen, gesellschaftlich hervorgebrachten Eigenschaften, die in einem bestimmten Zustand des literarischen (etc.) Feldes angeboten, bereits entstanden oder entstehenden Stellungen einsetzen oder, in bestimmten Fällen, neue schaffen konnte. Und so den Stellungnahmen, die im Zustand der Möglichkeit in jenen Stellungen eingeschrieben waren (im Fall Flauberts etwa die des *L'art pour l'art*) und, allgemeiner, den der Stellung des Künstlers inwohnenden Widersprüchen einen mehr oder weniger vollständigen und stimmigen Ausdruck verleihen konnte.

Das literarische Feld im Feld der Macht: eine bedrohte Selbständigkeit

Als wahrhaftige Herausforderung aller Formen des Ökonomismus stellt sich die während eines langen und langsamen Vorgangs der Verselbständigung zunehmend gefestigte literarische (etc.) Ordnung wie eine verkehrte ökonomische Welt dar: die in sie eintreten,

haben Interesse am Desinteresse; wie die *Prophétie*, und insbesondere die Unheilprophetie, die nach Weber ihre Glaubwürdigkeit dadurch beweist, daß sie keinerlei Entlohnung mit sich bringt, findet der ketzerische Bruch mit den gültigen künstlerischen Traditionen seinen Glaubwürdigkeitsmaßstab im Desinteresse. Das heißt nicht, daß dieser charismatischen Ökonomie keine ökonomische Logik innewohnt, beruht jene doch auf einer Art sozialem Wunder, wie es das von jeder anderen als eigentlich ästhetischen Bestimmung losgelöste Handeln darstellt: wir werden sehen, daß ökonomische Bedingungen hinter einer Herausforderung des Ökonomischen stehen, die zur Ausrichtung auf die gewagtesten Stellungen der intellektuellen und künstlerischen Avantgarde veranlaßt und dann die Fähigkeit entstehen läßt, sich dort ohne jede finanzielle Gegenleistung dauerhaft zu halten; und daß es ökonomische Bedingungen des Zgangs zu symbolischen Gewinnen gibt, die, früher oder später, ihrerseits in ökonomische Gewinne umtauschbar werden.

In dieser Art und Weise hätte man die Beziehungen zwischen Schriftstellern oder Künstlern und Verlegern oder Ausstellungslern zu untersuchen. Diese Doppelgestalten, durch welche die Logik der »Ökonomie« geradewegs ins Innere des Unterfeldes der Produktion für Produzenten dringt, haben ganz und gar widersprüchliche Einstellungen zusammenzufügen: ökonomische Einstellungen, die den Produzenten in bestimmten Bereichen des Feldes vollkommen fremd sind, und intellektuelle Einstellungen, denen jener Produzenten nahe, deren Arbeit sie nur in dem Maße nutzbar machen können, wie sie sie zu bewerten und zu verwerten wissen. In der Tat bewirkt die Logik der strukturalen Homologien zwischen dem Feld der Verleger oder Ausstellungen und dem entsprechenden Feld der Künstler oder Schriftsteller, daß jeder dieser »Tempelhändler« der Kunst Eigenschaften zeigt, die denen »seiner« Künstler oder »seiner« Schriftsteller nabekommen, daß eine Beziehung des Vertrauens und Glaubens begünstigt wird, auf der Ausbeutung gründet (man sieht dies beispielsweise, wenn Unter-

⁴ Vgl. M. Weber, Das antike Judentum, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie III*, Tübingen, Mohr, 1988, S. 292f.

nehmer sich das *schriftstellerische* oder *künstlerische* Desinteresse an Verträglichem nutzbar machen, sie ganz einfach mit ihren eigenen Waffen schlagen).

Aufgrund der Hierarchie, die in den Sozialbeziehungen zwischen verschiedenen Kapitalarten und ihren Inhabern entsteht, besetzen die Felder der kulturellen Produktion eine weltlich beherrschte Stellung im Feld der Macht. Denn seien sie auch noch so frei von äußeren Zwängen und Anforderungen, werden sie doch von den Erfordernissen der umliegenden Felder, jenen des ökonomischen oder politischen Gewinns, durchdrungen. Infolgedessen sind sie zu jedem Zeitpunkt Schauplatz eines Kampfes zweier Hierarchisierungsprinzipien, des heteronomen, das jene begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (etwa die »bürgerliche Kunst«), und des autonomen (beispielsweise des »L'art pour l'art«), das seine nachdrücklichsten Verteidiger aus weltlichem Scheitern ein Zeichen der Erwähltheit und aus dem Erfolg ein Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack anfertigen läßt.⁵ Der Stand der Kräfteverhältnisse in diesem Kampf hängt von der Unabhängigkeit ab, über die das Feld insgesamt verfügt, d.h. dem Grad, in dem es den ihm eigenen Normen und Sanktionen gelingt, sich bei der Gesamtheit der Produzenten kultureller Güter durchzusetzen und schließlich auch bei denen, die sich, in weltlich (und vorübergehend) beherrschender Stellung im Feld der kulturellen Produktion (Autoren von Erfolgsstücken oder Erfolgsromanen) oder in Erwartung solcher Stellungen (beherrschte Produzenten, die für Sklavenarbeiten zur Verfügung stehen), in nächster Nähe zu Inhabern homologer Stellungen im Feld der Macht, also in für äußere Erfordernisse empfänglichsten und abhängigsten Lagen, befinden.

Der Grad der Autonomie eines Feldes kultureller Produktion zeigt sich in dem Ausmaß, in dem das äußere Hierarchisierungs-

⁵ Die Stellung der »gesellschaftsbewußten Kunst« ist unter den Vorzeichen dieser Beziehung höchst zweideutig: auch wenn sie das künstlerische oder literarische Schaffen auf äußere Aufgaben bezieht (was ihnen die Verfechter des »L'art pour l'art« nicht vorzuhalten versäumen), so hat sie doch mit dem »L'art pour l'art« die grundsätzliche Ablehnung des weltlichen Erfolges und der »bürgerlichen Kunst« gemeinsam, die ihn, unter Mißachtung der Werte des »Desinteresses«, anerkennt.

prinzip dem inneren untergeordnet ist: je größer die Autonomie, desto günstiger gestaltet sich die symbolische Kräftebeziehung für Produzenten, die von der Nachfrage unabhängig sind, und desto ausgeprägter zeichnet sich die Verwerfung zwischen den beiden Polen des Feldes ab, also zwischen dem *Unterfeld der eingeschränkten Produktion*, in dem die Kundschaft der Produzenten ausschließlich aus anderen Produzenten besteht, die gleichzeitig ihre unmittelbarsten Konkurrenten sind, und dem *Unterfeld der Großproduktion*, die sich *symbolisch* ausgeschlossen und gebremst wiederfindet. Im ersten Fall, dessen grundlegendes Gesetz die Unabhängigkeit von äußeren Erfordernissen bildet, beruht die Ökonomie des Handelns wie in einem *Spiel*, in dem der *Verlierer gewinnt*, auf einer Verkehrung der grundlegenden Prinzipien des Feldes der Macht und des ökonomischen Feldes. Sie schließt Gewinnstreben aus und gewährleistet keinerlei Zusammenhang zwischen Einsätzen und Geldeinkünften; sie verurteilt das Streben nach weltlichen Ehrungen und Prachtentfaltungen.⁶

Nach dem im Feld der Macht (und im ökonomischen Feld) gültigen *äußeren Hierarchisierungsprinzip*, d.h. dem Maßstab des weltlichen, an den Zeichen des Geschäftsgangs (wie etwa Buchauflagen, Zahl der Vorstellungen von Theaterstücken etc.) oder gesellschaftlicher Bekanntheit (wie Auszeichnungen, Ämter etc.) meßbaren Erfolges, gebührt der Vorrang den in der »großen Öffentlichkeit« bekannten und anerkannten Künstlern (etc.). Das *interne Hierarchisierungsprinzip*, d.h. der Grad der spezifischen Weihe, begünstigt diejenigen Künstler (etc.), die (wenigstens in der Anfangsphase ihrer Unternehmung) bei ihresgleichen und nur diesen bekannt und anerkannt sind und die ihr Ansehen der Tatsache verdanken, daß sie keine Zugeständnisse an die Wünsche des großen Publikums machen.

Weil er ein guter Gradmesser der Unabhängigkeit (»reine Kunst«, »reine Forschung« etc.) oder der Unterordnung (»kommerzielle Kunst«, »angewandte Forschung« etc.) gegenüber den Bedürfnissen des großen Publikums und den Zwängen des Markt-

⁶ Nach dieser Logik läßt sich auch verstehen, daß, zumindest in bestimmten Bereichen des Feldes der Malerei zu gewissen Zeiten, das Fehlen jeder schulischen Ausbildung und Weihe als Ruhmestitel erscheinen konnte.

tes und also der mutmaßlichen Verpflichtung auf die Werte der Intersessellosigkeit darstellt, liefert der Umfang (und damit die sozialen Eigenschaften) des Publikums ohne Zweifel den sichersten und deutlichsten Hinweis auf die im Feld eingenommene Stellung. Heteronomie entsteht in der Tat mit der Nachfrage. Sie kann die Form verkörperter, von einem »Patron«, einem Förderer oder Kunden vorgebrachter Befehle annehmen oder jene der Erwartung namenloser Sanktionen durch einen Markt. Demzufolge teilt nichts die Kulturschaffenden deutlicher als Vorstellungen vom kommerziellen oder weltlichen Erfolg (und die Mittel, um ihn zu erreichen, wie etwa heutzutage die Unterwerfung unter die Presse oder moderne Massenkommunikationsmittel): anerkannt und angenommen, ja sogar ausdrücklich angestrebt von den einen, wird er von den Verteidigern eines autonomen Hierarchisierungsprinzips als Bescheinigung eines sklavischen Strebens nach ökonomischen und politischen Gewinnen abgelehnt. Diese sich entgegenstehenden Sichtweisen des weltlichen Erfolges und des ökonomischen Scheiterns bewirken, daß in kaum einem, wenn nicht im Feld der Macht selbst, der Gegensatz von Inhabern polarer Stellungen (innerhalb der Grenzen der mit der Teilhabe am Feld zusammenhängenden Interessen) derart vollständig ist: den Schriftstellern oder Künstlern gegenüberstehender Seiten kann im äußersten Fall allein ihre Teilnahme am Kampf um die Durchsetzung entgegengesetzter Bestimmungen literarischen oder künstlerischen Schaffens gemeinsam sein. Es ist vollkommenste Veranschaulichung dieses Unterschieds zwischen Interaktionsverhältnissen und den das Feld bestimmenden strukturalen Beziehungen, daß sie sich nie treffen müssen, sich sogar planmäßig nicht zur Kenntnis nehmen und praktisch doch grundlegend durch das Gegensatzverhältnis festgelegt sein können, welches sie eint.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem Augenblick, in dem das literarische Feld einen bis dahin unübertroffenen Grad an Selbständigkeit erreicht, hat man so eine erste Hierarchie gemäß dem Grad der wirklichen oder unterstellten Unabhängigkeit gegenüber dem Publikum, dem Erfolg, der Ökonomie, die mit der Hierarchie der Gattungen, Dichtung, Roman, Theater nahezu übereinstimmt.⁷ Diese grundlegende Hierarchie findet sich in einer anderen bestätigt, die (in der zweiten Raumdimension) nach der (in ihrem

angenehmen Abstand zum Inneren der spezifischen Werte gemessenen sozialen und »kulturellen« Beschaffenheit des erreichten Publikums entsteht und nach dem symbolischen Kapital, welches sie den Produzenten durch ihre Anerkennung sichert. Innerhalb des Unterfeldes der eingeschränkten Produktion, das, in ausschließlicher Hingabe an die Produktion für Produzenten, allein den Maßstab spezifischer Geltung anerkennt, stehen deshalb diejenigen, denen – mutmaßliches Zeichen dauerhafter Bestätigung – die Anerkennung ihresgleichen sicher ist (die geweihte Avantgarde), jenen gegenüber, welche einen gleichen Grad der Anerkennung im Hinblick auf spezifische Maßstäbe nicht (oder noch nicht) erreicht haben. Diese untergeordnete Stellung faßt Künstler oder Schriftsteller höheren Alters und unterschiedlicher Künstlergenerationen zusammen, die die Avantgarde in Frage zu stellen fähig sind, sei es – nach dem Vorbild der Häresie – im Namen eines neuen Legitimationsprinzips, sei es im Namen der Rückkehr zu einem alten.

⁷ Die Fortschritte des literarischen Feldes auf eine Autonomie hin, welche sich zu Ende des 19. Jahrhunderts vervollständigt, zeigen sich in der Tatsache, daß die Hierarchie spezifischer Bestätigung umgekehrt zur Hierarchie der Einkünfte verläuft, so wie unter den Schriftstellern des 17. Jahrhunderts eine nahezu vollkommene Übereinstimmung beider Hierarchien bestand, die Gewehresten, insbesondere Dichter und Wissenschaftler, Staatsrenten, Abteien, Bistümer erhielten (vgl. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1984). Es versteht sich von selbst, daß diese Zeit ganz zweifellos keinen absoluten Anfangspunkt bildet und daß sich erste Anzeichen dieser Bewegung hin zur Selbständigkeit sicher wesentlich früher beobachten lassen (wie die Einrichtung besonderer Bestätigungsinstanzen). Aber jener Vorgang bleibt lange Zeit zwiespältig, ja sogar widersprüchlich in dem Maße, wie die Künstler aufgrund einer gesetzlichen Abhängigkeit dem Staat gegenüber für ihre Anerkennung und den durch ihn zuerkannten offiziellen Rechtsstand bezahlen müssen. Und erst an der Wende zum 20. Jahrhundert findet sich das endgültige System der entscheidenden Züge eines autonomen Feldes zusammen (ohne daß jemals für alle Zeiten die Möglichkeit von Rückfällen in die Heteronomie ausgeschlossen wird, wie sie heutzutage zugunsten einer Rückkehr neuer Formen der öffentlichen oder privaten Förderung in Gang kommt). Zur Verfolgung des roten Fadens dieser Analyse kann man sich auf das weiter unten vorgestellte, sehr unvollkommene Schema des Feldes der kulturellen Produktion zu Ende des 19. Jahrhunderts beziehen.

Der Mißerfolg an sich ist zwiespältig, kann er doch entweder gewählt oder erlitten sein oder so wahrgenommen werden. Und auch die Anzeichen einer Anerkennung durch Gleiche, die »verkannte« von den »verachteten Künstlern« trennt, sind immer unsicher und zweideutig, sowohl für die Beobachter als auch für die Künstler selbst: diese können in jener objektiven Unbestimmtheit das Mittel zu Erhaltung einer subjektiven Unbestimmtheit und Unsicherheit über ihre eigentliche Bestimmung finden, der hierin durch all die institutionellen Unterstützungen geholfen wird, welche ihnen die kollektive Unredlichkeit sichert. Auf der anderen Seite bewirkt die Institutionalisierung der permanenten Revolution, die künftig als gültige, ja verpflichtende Art legitimer Umwälzung der Felder kultureller Produktion anerkannt wird, daß die literarische und künstlerische Avantgarde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aus einem günstigen Vorurteil Nutzen ziehen kann, das von der Erinnerung an vergangene »Irrtümer« bei der Wahrnehmung und Würdigung durch Kritik und Öffentlichkeit herrührt: das Scheitern kann so immer seine Rechtfertigungen in den einer gänzlich historischen Arbeit entstammenden Institutionen wie der Vorstellung des »verkannten Künstlers« finden, die dem tatsächlichen oder vermuteten Abstand zwischen weltlichem Erfolg und künstlerischem Wert ein anerkanntes Dasein verleiht. Und allgemeiner sichert einer Arbeit der Unredlichkeit die Tatsache objektive Unterstützung, daß der Wettstreit um die Macht des Urteils und der Weihe Akteure oder Instanzen gegenüberstellt, die sich selbst im Kampf um Anerkennung befinden und dadurch relativierbar werden. Dank ihrer können sich glücklose Produzenten, Schauspieler ohne Rollen, Schriftsteller ohne Veröffentlichungen oder Öffentlichkeit, Maler ohne Kunden etc. ihr Scheitern verschleiern, indem sie mit der Zweideutigkeit von Erfolgsmaßstäben spielen, erzwungenen Mißerfolg mit dem »verachteten« und gewählten und vorläufigen Mißerfolg mit dem »verkannten Künstler« zusammensetzen lassen. Eine Arbeit, die in dem Maße immer schwieriger wird, in dem Zeit verstreicht und die Verengung der Möglichkeiten, wie sie wiederholte negative Sanktionen anzeigen, die willentliche Verlängerung jugendlicher Unschlüssigkeit immer unhaltbarer werden läßt.

Ebenso unterscheiden sich am anderen Pol des Feldes, auf der Seite des dem Markt und ökonomischen Gewinn gewiechten und preisgegebenen Unterfeldes der Großproduktion, die Autoren, denen die Sicherung weltlichen Erfolgs und bürgerlicher Anerkennung (insbesondere der *Académie*) gelingt, zudem von jenen, die zu so genanntem »populären« Erfolg verdamm sind, wie die Verfasser von Dorfromanen, Vaudevillisten, Chansonniers. Vermittelt über Umfang und soziale Beschaffenheit des Publikums, also des Bestätigungswertes der Zustimmung, entsteht ein Gegensatz, jenem homolog, der die geweihte Avantgarde von der Avantgarde trennt, zwischen der mit allen Anrechten des Bürgertums ausgestatteten bürgerlichen Kunst und der als geschäftstüchtig und »volkstümlich« doppelt entwerteten »kommerziellen« Kunst.

Der Grad der Autonomie des Feldes läßt sich an der Bedeutung der Rückübersetzung oder des *Brechungseffektes* messen, den seine besondere Logik äußeren Einflüssen oder Befehlen auferlegt, und an der Veränderung, ja der – für den eigentümlich symbolischen Verknüpfungseffekt verantwortlichen – Verklärung, die sie religiöse oder politische Vorstellungen durchlaufen läßt (das sichtlich höchst unvollkommene, mechanische Bild der Brechung läßt sich hier nur negativ verstehen, als Austreibung der Geister des noch unangemesseneren Modells des Reflexes).⁸ Er läßt sich auch messen an der Schärfe der negativen Sanktionen (Denunziation, Exkommunikation etc.), mit denen heteronome Praktiken, etwa der unmittelbaren Unterwerfung unter politische Weisungen oder auch unter ästhetische oder ethische Anforderungen, belegt werden und vor allem an der Stärke positiver Anreize für den Widerstand, ja sogar den of-

⁸ Die Form der Abhängigkeit der Felder kultureller Produktion gegenüber ökonomischen und politischen Mächten hängt zweifelsohne stark vom tatsächlichen Abstand der Universen ab (der sich an objektiven Anhaltspunkten messen läßt, wie der Häufigkeit der inter- und vor allem intragenerationellen Übergänge von einem Universum in das andere oder am gesellschaftlichen Abstand beider Populationen hinsichtlich sozialer Herkunft, Ausbildungsort, ehelicher oder anderer Verbindungen etc.) und auch vom Abstand wechselseitiger Vorstellungen (die vom Antitellektualismus angelsächsischer Länder bis zu den auf eine gewisse Art ebenso bedrohlichen intellektuellen Anmaßungen des französischen Bürgertums schwanken können).

fenen Kampf gegen weltliche Mächte (dabei kann derselbe Unabhängigkeitswille zu gegensätzlichen Stellungnahmen führen, je nach der Art der Mächte, gegen die er sich richtet).

Der Grad der Autonomie des Feldes (und dadurch der Stand der Verhältnisse der dort wirkenden Kräfte) unterscheidet sich beträchtlich nach Epochen und nationalen Traditionen. Er ist das Maß des im Laufe der Zeit durch aufeinanderfolgende Generationen angehäuften symbolischen Kapitals (der dem Schriftsteller oder Philosophen zugestandene Wert, gesetzte oder quasi-institutionelle Berechtigungen zur Infragestellung der Mächte etc.), das die Kulturschaffenden sich im Recht und in der Pflicht fühlen läßt, Anforderungen oder Ansprüche weltlicher Mächte außer acht zu lassen, ja diese Mächte im Namen der ihnen eigentlichen Grundsätze und Wertmaßstäbe zu bekämpfen: sobald sie in einem Zustand objektiver Möglichkeit, gar Notwendigkeit in die besondere Logik des Feldes eingeschrieben sind, werden Freiheiten und Kühnheiten, die in einem anderen Stand des Feldes oder einem anderen Feld unvernünftig oder einfach undenkbar wären, alltäglich, ja sogar gewöhnlich.⁹

Die symbolische Macht, welche die Unterwerfung unter die Wirkungsgesetze des autonomen Feldes verschafft, steht allen Formen heteronomer Macht gegenüber, so daß sich bestimmte Künstler oder Schriftsteller und allgemeiner alle Inhaber kulturellen Kapitals, Experten, Führungskräfte, Ingenieure, Journalisten, in Gegnerschaft zu technischen oder symbolischen Diensten sehen können, die sie den Herrschenden (insbesondere bei der Reproduktion der bestehenden symbolischen Ordnung) leisten. Diese

⁹ Autonomie beschränkt sich, wie man sieht, nicht auf die von den Mächten zugestandene Unabhängigkeit. Ebenso wie sich ein der Welt der Kunst belassener, hoher Freiheitsgrad nicht automatisch in Autonomiebekundungen zeigt (hier kann man an die englischen Maler des 19. Jahrhunderts denken, von denen man sagen konnte, daß sie deshalb nicht die gleichen Brüche durchzuführen hatten wie französische Maler dieser Zeit, weil sie im Unterschied zu letzteren nicht den Zwängen einer Akademie unterworfen waren), zieht ein hoher Grad von Zwang und Aufsicht – etwa durch eine sehr strenge Zensur – nicht notwendig das Verschwinden jeder Autonomiebekundung nach sich, solange das kollektive Kapital besonderer Traditionen, eigentümlicher Institutionen (Clubs, Zeitschriften etc.), eigener Vorbilder hinreichend bedeutsam ist.

heteronome Macht kann innerhalb des gleichen Feldes gegenwärtig sein und die am vollkommensten inneren Wahrheiten und Werten ergebenden Produzenten werden durch die unredliche Konkurrenz jener Sorte »fremder Agenten« beachtlich geschwächt, die sie in Schriftstellern und Künstlern sehen, welche sich äußeren Forderungen beugen. Sie neigen darüberhinaus dazu, ihnen den Status von Künstlern oder Schriftstellern schlicht und einfach zu verweigern: der Kampf zwischen »Künstlern« und »Bürgern« veralltündigt sich so innerhalb der kulturellen Produktion in Form eines inneren, alle Gewalttätigkeit eines Bürgerkrieges besitzenden Krieges zwischen »Künstlern« und »bürgerlichen Künstlern« oder, um die Einteilungen des vergangenen Jahrhunderts aufzugreifen, zwischen dem »L'art pour l'art« und der »l'art bourgeois«.

Die zwiespältige Stellung konservativer Intellektueller

Für einen Aufweis des durch das Feld ausgeübten Brechungseffektes gibt es, weil er eine Überlegung *a fortiori* ermöglicht, keinen geeigneteren Fall als den der Schriftsteller, die am sichtbarsten äußeren Erfordernissen unterworfen sind – denen, die konservative oder progressive politische Mächte ausüben, oder jenen ökonomischer Mächte, die unmittelbar oder mit dem Erfolg bei Publikum oder Presse etc. Einfluß ausüben können – und, innerhalb dieser Gruppe, den Fall konservativer Intellektueller in ihrer Verschiedenartigkeit. Die Logik politischer Polemik, die immer noch zahlreiche Untersuchungen mit wissenschaftlichem Anspruch heim sucht, verleitet dazu, alle konservativen Schriftsteller als *Fürsprecher* der Privilegierten zu behandeln und auf mehr oder weniger vorsätzliche Weise den Unterschied nicht zur Kenntnis zu nehmen, der zwischen den konservativen Vorstellungen der Berufsschriftsteller und jenen der Herrschenden selbst, Bankiers, Unternehmensführer, Geschäftsleute oder deren Repräsentanten in der politischen Ordnung besteht, wenn sie als gelegentliche Produzenten kultureller Güter handeln.

So unterscheiden sich im beispielhaften Fall der konservativen »Philosophen«, die in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftauchten, d. h. zu einem Augenblick, als die

traditionellen Fundamente des Adels und seines doxischen Glaubens an die eigene Legitimität ins Wanken gerieten (insbesondere aufgrund der Reformen, die Privilegien und Leibeigenschaft abzuschaffen versuchten), die Werke von Berufsideologen unmittelbar durch die zahlreichen Anzeichen einer Teilhabe ihrer Verfasser am intellektuellen Feld. Ein Schriftsteller wie Adam Müller, Verfasser von Aufsätzen oder Abhandlungen schwülstigen und quasi-philosophischen Stils, bekundet so, auch wenn er sich an fremde Adelige wendet, seine Teilhabe am Feld dadurch, daß er sich auf eine heftige Auseinandersetzung mit Fichte und den herrschenden Geistesströmungen, mit Kant und dem Naturrecht, den Physiokraten und der rationalen Landwirtschaft, Adam Smith und der Ideologie des Marktes einläßt, bevor er eine wahrhaftige »Theorie«, gründend auf der »Idee« (die er vom »Begriff« unterscheidet) des »natürlichen Reichtums« vorlegt. Er unterscheidet sich hierin von einfachen Amateuren, Politikern oder Großadel, die sich in derartige »theoretische« Vorannahmen nicht verwickeln: so preist Friedrich August von der Marwitz in Briefen oder Abhandlungen an Gleichgestellte mit der unschuldigen Sicherheit jener, die all diese Theorien und Theoretiker nicht kennen, Scholle, Geburt, Natur und Tradition, prangert Reformen, Verwaltungszentralisierung, Verallgemeinerung der Marktwirtschaft an und wendet sich ganz unmittelbar an Adelige, die ihre Rekonversion mit dem Eintritt in die Armee oder der Teilnahme an der wirtschaftlichen Modernisierung sichern.¹⁰

Dieselbe Gegenüberstellung findet sich in der technokratisch begeisterten Literatur wieder, die in Frankreich zwischen 1950 und 1970 blühte. Sie trennt Autoren, die, auch wenn sie bezüglich ihres Gegenstandes nahezu austauschbare Gedanken entwickelten (was

¹⁰ Zu dieser Frage lese man insbesondere, sehr kenntnisreich, F. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660-1815*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1958, besonders S. 24; J. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1840-1860: Origins of an Administrative Ethos*, Stanford, Stanford University Press, 1971; und vor allem R. Bertdahl, *The Politics of the Prussian Nobility: The Development of a Conservative Ideology, 1770-1848*, Princeton, Princeton University Press, 1989 und *Prussian Aristocracy and Conservative Ideology*, Beitrag auf dem Kolloquium über Kunstwissenschaft in Lille, Mai 1974.

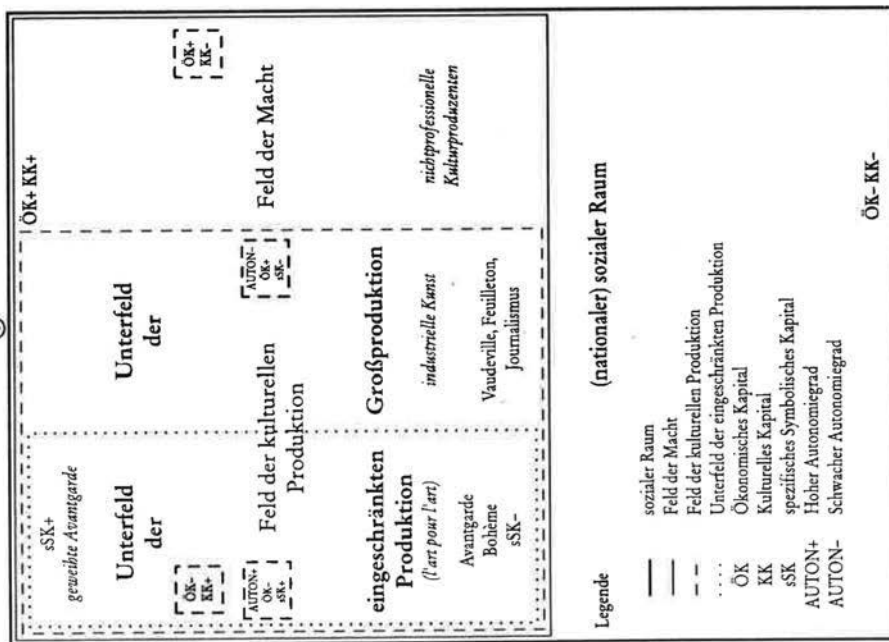
berechtigt, sie als eine Gesamtheit zu untersuchen), sich ganz grundlegend durch ihre diskursiven Strategien und ganz besonders die Richtung unterscheiden, in die ihre Bezugnahmen gehen.¹¹ Die Professionellen der Kulturproduktion beziehen sich – zumindest negativ – desto mehr auf das intellektuelle Feld, auf seine Debatten und seine Probleme, auf seine Umgangsformen und Vorbildungen, je stärker sie in ihm anerkannt werden und je stärker sie seine Normen anerkennen (dabei verteilen sie sich nach einer Hierarchie, die, um nur einige Anhaltspunkte festzuhalten, von Jean Fourastié bis zu Bertrand Jouvenel und Raymond Aron verläuft); Gelegenheitsproduzenten, Politiker (Michel Pomiatowski, Valéry Giscard d'Estaing), Industriefunktionäre (François Dalle) oder Spitzenbeamte (François Bloch-Lainé oder Pierre Massé) beschränken sich vor allem auf die Wiederholung des Schuldiskurses, ohne sich in die eigentümlichen Fragestellungen der Intellektuellen zu wickeln, mehr oder weniger unmittelbar von Arbeiten oder Kreisen Professioneller ausgeht, von deren Existenz sie oftmals überhaupt nichts wissen.

Als objektiv und subjektiv Fremde im Feld der Kulturproduktion können Produzenten, die sich, in Analogie zum Feld der Malerei, als *Narve* bezeichnen lassen, ihren Überzeugungen ganz unmittelbar Ausdruck verleihen, ohne dabei anderen Produzenten die geringste Beachtung zu schenken (außer jenen, die sich, im Falle der Politiker, wie sie selbst im politischen Feld befinden). Die Schlichtheit ihres Stils, das feste Vertrauen in ihre Beweisführung und vor allem die Unbefangtheit ihrer Bezugnahmen belegen dies.

Umgekehrt haben jene, die einheimische Einteilungen als »Rechtsintellektuelle« bezeichnen, kein Anrecht auf jene unerschütterliche Unschuld, droht ihnen doch die Strafe eines Ausschlusses aus dem Feld; und ihre Sorge um die Bewahrung ihrer intellektuellen Freiheitsrechte bringt sie zur Abstandnahme gegenüber den Grundwahrheiten des einfachen Konservatismus, allerdings nur, um sie in Form einer Polemik gegen die »Linksinтеллектуellen« wiederzuentdecken: die Einfachheit oder auch

¹¹ Vgl. P. Bourdieu/L. Boltanski, *La production de l'idéologie dominante, Actes de la recherche en sciences sociales* 2/3, 1975, S. 4-31.

Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum



Die Grenzen der Felder wurden gepunktet, um anzuzeigen, daß es sich nicht um rechtliche, sondern statistische Grenzen handelt. Vgl. Ausschnitt der Grafik S. 104.

Klarheit, für die sie eine Vorliebe besitzen, will eine bewußte Ab-sage an die unnütze Komplexität derer sein, die sie, von Außen, als »die Intellektuellen«, d. h. die »Linksintellektuellen« bezeichnen. Die Erzeugungsformel ihres Diskurses ist gänzlich in der be-rühmten Überschrift Raymond Arons, *L'opium des intellectuels*, enthalten, ein Wortspiel, das sich, mit doppeltem Augenzwinkern, gegen die Intellektuellen kehrt, die der marxistischen Religion des »Volkes« geweiht sind, und gegen ihren Erweckungsanspruch, das marxistische Reden über die Religion als »Opium des Volkes«.

Die ganze Arbeit dieser innerhalb des Feldes abseits stehenden Intellektuellen trägt die Zeichen der objektiven Beziehung, die sie mit anderen Stellungen des Feldes verbindet und sich ihnen durch eine spezifische Problematik auferlegt, eingeschrieben in die glei-che Struktur des Feldes, dessen Trägheits-, oder, wenn man so will, Widerstandsmoment sie darstellen: von ihnen geht nie eine Anre-gung der Fragestellungen in einer Welt aus, über die sie weder et-was zu sagen hätten noch gegen die sie etwas zu sagen fänden, wä-ren da nicht die durch das kritische Denken hervorgerufenen Infragestellungen, die sie unaufhörlich kritisieren. In der Tat sind ihre einschlägigen diskursiven Strategien eine unmittelbare Über-setzung einer widersprüchlichen Stellung des zweifachen Aus-schlusses, selbst in den meisten Fällen mit einer durchkreuzten Laufbahn verbunden, die, um den Preis einer zweifachen Umkeh-rung, beherrschende Stellungen im Feld der Macht in beherrschte Stellungen im Feld der kulturellen Produktion überführt, genauer, in weltlich beherrschende Stellungen im Feld der Kulturproduk-tion.¹² Immer der Zurückweisung ausgesetzt, durch die Herr-schenden als zu »intellektuell«, durch die »Intellektuellen« als der »bürgerlichen« Ordnung zu dienstfertig, sind sie verpflichtet, dau-ernd an zwei Fronten zu kämpfen und jedem der beiden Lager das entgegenzusetzen, aufgrund dessen sie am anderen teilhaben. Den Herrschenden zeigen sie sich als »Intellektuelle«, und in ihrem

¹² Der Kreuzweg, der den »Rechtsintellektuellen« aus dem Großbürgertum von beherrschenden Stellungen im Feld der Macht zu weltlich beherrschenden Stellungen im intellektuellen Feld führt, ist die häufigste Laufbahn unter den »Rechtsintellektuellen«, die, wie Joseph Schumpeter und Raymond Aron, von den »Linksintellektuellen« als »Intellektuelle« anerkannt werden.

Streben, sich von allen Formen des einfachen Konservatismus zu unterscheiden, müssen sie begründen statt zu behaupten oder dreinzuschlagen. Sie bedrohen sich so mit der Einführung eines verdächtigen Abstandes gegenüber der unmittelbaren und un- widersprochenen Zustimmung zur bestehenden Ordnung. Und es geschieht gleichfalls, daß sie ihre Vertrautheit mit der intellektuellen Kritik nutzen, um die vorkritische Ideologie des spontanen Konservatismus zu bemängeln und Politikern im Namen der politischen Wissenschaft Unterrichts zu erteilen.

Auf der anderen Seite jedoch müssen sie, um ein bürgerliches Publikum unter umgekehrten Vorzeichen davon zu überzeugen, daß sie den Trägern kultureller Legitimität nichts zu neiden haben und diese Halbgarer mühelos überflügeln können, zumindest in Bereichen wie der Wirtschaft und der Politik, die ihnen die Herrschenden (im Feld der Macht) und die Gleichgestellten im intellektuellen Feld übereinstimmend aberkennen, darüberhinaus fast immer auf Strategien zurückgreifen, die gegen die »Intellektuellen« deren eigene Waffen wenden – beispielsweise die der Einsichtigkeit und der Gesellschaftskritik –, sie müssen das, was sie sagen, so sagen, als wüßten sie, was sprechen heißt, müssen die bekämpften Behauptungen durch eine unnachgiebig feindselige Erklärung höchster Konsequenzen bis ins Widersinnige verkürzen. Sie neigen so zu einer Selbstrechtfertigung, die, durch eine endgültige Umkehrung, stilistisch und intellektuell den Ursprung einfacher Wahrheiten wiederzufinden meint, und neigen zur Erteilung von Lehrstunden in politischem Wirklichkeitsinn und *gesundem Menschenverstand*.¹³ Kurz: sie müssen, durch eine zweifache Weigerung festgelegt, gleichzeitig oder nacheinander auf zwei widersprüchliche Strategien zurückgreifen: sie haben die »intellektuelle« Kritik mit deren Rückführung auf ihren einfachsten Ausdruck zu bekämpfen, was sie der simplifizierenden Durchsichtigkeit des Populären aussetzt; doch unter dem Druck des Ver-

¹³ Typisches Beispiel dieser unveränderlichen Erscheinung ist das bürgerliche Schauspiel, das in den Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts als Schule des »gesunden Menschenverstandes« bezeichnet wird (vgl. A. Cassagne, *La théorie de l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Genf, Slatkine Reprints, 1979, Erstausgabe Paris 1906, S. 33–34).

lustes jeder spezifischen Macht müssen sie ebenso zeigen, daß sie »intellektuell« auf die Kritiken der »Intellektuellen« zu entgegenfähig sind und ihre Vorliebe für Klarheit und Einfachheit, auch wenn sie durch eine Form des Antiantellektualismus beeinflusst ist, einer freien intellektuellen Wahl entspringt. Sowohl aufgrund ihrer Stellung als auch ihrer Laufbahn selbst Schnittpunkt gegensätzlicher, widersprüchlicher politischer Absichten, können sie gegenüber jeder Stellungnahme von einer anderen Stellung aus Stellung beziehen, können der Linken vorwerfen, nicht die Unnachgiebigkeit der Rechten zu besitzen, der Rechten, daß ihr der großzügige Geist der Linken fehle. Aufgrund ihres Hangs und ihrer Fähigkeit, den Blickpunkt auf den beobachteten Gegenstand zu wechseln, *nacheinander und getrennt* alle Sichtweisen einzunehmen, von denen aus jede der tatsächlich ausgedrückten Sichtweisen objektiviert bzw. erfaßt werden kann (mit Ausnahme der ihnen eigenen zerrissenen Sichtweise), zeichnen sie sich durch einen polemischen Einsatz scheinbarer Objektivität aus, der gleichgesetzt wird mit einer Art der Unparteilichkeit, welche beansprucht, die Rechte wie die Linke abblitzen zu lassen, indem sie jeder das Bild zurückprojiziert, das die andere von ihr hat oder haben sollte.¹⁴ Sie erschöpfen sich so im Versuch, Intellektuellen und Tamenschen, Wissenschaftler und Politiker wieder zu vereinen, auf die Gefahr hin, weder jemals der eine noch der andere zu sein, und sich den einen wie anderen gegenüber fremd und verdächtig zu fühlen und auch zu erscheinen.

Auch wenn sie dieselben widersprüchlichen Erfordernisse umfaßt, ist die Stellung des politischen Essayisten doch wesentlich schwerer zu halten als jene des Literatur- oder Kunstkritikers: Die Herrschenden beanspruchen tatsächlich auf dem Gebiet der Wirtschaft und der Politik ein Sachverständnis, das ihnen auf dem Gebiet der Kunst und Literatur fehlt; und sie behaupten diesen Anspruch

¹⁴ Auch wenn sie »axiologische Unparteilichkeit« und Unvoreingenommenheit nachzuahmen erlaubt, hat die Befähigung zur Annahme aller Sichtweisen um der praktischen Bedürfnisse der Polemik willen nichts gemeinsam mit dem Bewußtsein der Sichtweisen als solche. Diese beinhaltet die Fähigkeit, jede von ihnen (und ganz besonders die eigene) ihrem Prinzip, d. h. ihrer Notwendigkeit nach zu verstehen.

heute desto stärker, als sie, aufgrund der Umwälzungen der Bildungs- und Ausleseformen, mit schulisch bestätigter Überzeugung, sich selbst zu Wortführern in der Lage glauben, und dies auch auf dem Gebiet der »Theorie«. Oft überzeugt, ihre Stellung allein dem Wert ihrer Ausbildung und ihrem Sachverstand zu verdanken, führen sie sich berechtigt, die in ihren Augen fruchtlosen Auseinandersetzungen zwischen Einzelinteressen aufgrund des Überblickes über all das, was die umfassende Kenntnis ökonomischer Abläufe sichert, zu entscheiden. Diese ganz spinozistische Überzeugung ist besonders stark in der staatlichen Hochbürokratie, die glaubt, alle Berechtigungen zu besitzen, sich in einer über den Teilungen und Auseinandersetzungen des Machtfeldes erhabenen Position einzurufen. Gegen die unnötig ausgeklügelten Analysen des »Rechtstelletktuellen«, die wiederum zu sehr an die intellektuellen gerichtet sind und gegen die einfügtigen und altertümlichen Bekenntnisse der Privatunternehmer, arbeitet der Staatsadel – eine schulisch verlesene und beständige bürokratische »Elite«, die sich für eine Art Schiedsrichter hält, fähig, gleichzeitig mit den intellektuellen und den Unternehmern zu sprechen und mit den beherrschten Klassen und ihren Vertretern zu verhandeln, sich also in gleichem Abstand vom beherrschenden und beherrschten Pol des Machtfeldes zu halten – immer nachdrücklicher an der Durchsetzung eines unverdächtigen Diskurses, dessen belastungsfähige Platitude in Nähe zu den Erfordernissen des politischen und journalistischen Feldes steht.

Die vornehmen Verteidiger eines Konservatismus der guten Gesellschaft haben außer ihrer Teilhabe am gleichen politischen Lager nichts gemein mit den Verfechtern eines antiintellektuellen populistischen Konservatismus, der – ein Dauerzustand – die unteren Gruppen der Intelligentsija heimsucht, »konservative Revolutionäre« des Vornazi- und Nazideutschland, die Schdanovisten Rußlands oder Chinas und aller kommunistischer Parteien aller Zeiten und Länder, die Anhänger MacCarthys im Amerika der 50er Jahre, ganz zu schweigen von den kleinen Pamphletisten, die aus der Bezeichnung der intellektuellen Sensationserfolge machen. Dieser Antiintellektualismus im Innern ist oft Sache beherrschter intellektueller vor allem der ersten Generation. Ihre ethnischen Einstellungen und ihr Lebensstil (Benehmen, Haltung, Betonung etc.) führt

dazu, daß sie sich unwohl und fehl am Platze fühlen, insbesondere im Vergleich zu dem Geschmack und den bürgerlichen Ungewohnheiten geborener Intellektueller. Sobald das verhältnismäßige Scheitern anfänglicher Erwartungen und Wünsche die Verbitterung zu verstärken beginnt, verfallen diese kulturell beherrschten Kulturproduzenten, zu schlecht gestellt, um eine Kultur, von der sie alles erwartet haben, als Herrschaftsmittel aufzufassen, bewußt dem Ressentiment und der moralischen Entrüstung (mit insbesondere der der Bezeichnung dessen, was Pareto als »Pomokratie« bezeichnete) über den Widerspruch, den sie zwischen dem kosmopolitischen, libertären, ästhetischen, ja sogar enttäuschten und zynischen Lebensstil der Intellektuellen aus gehobener Gesellschaft und den von ihnen insbesondere politisch vorgebrachten Stellungnahmen feststellen. Die Herrschenden haben immer ihre besten Blindenhande gefunden, in allen Fällen die bissigsten dieser enttäuschten und oft über die Ungezwungenheit jener Erben enttäuschten Intellektuellen, die sich den Luxus einer Ablehnung ihres Erbes leisten. Der Abscheu, mit dem sie die Spiele der konservativen oder revolutionären bürgerlichen Intellektuellen erfüllen, verweist den aufgestiegenen Kleinbürger auf die unteren Ränge einer lange erklärten Intelligentsija, auf einen Antiintellektualismus, der die Gewalt einer enttäuschten Liebe besitzt.¹⁵ Besetzt mit der Inbrunst des Abtrünnigen, verkauft er die Zündschnur, liefert den »Bürgern« die Geheimnisse einer Welt, deren – auch pikante – Kehrseiten und Kleinigkeiten er, durch seine Sicht der sozialen Welt dazu wie bestimmt, besser als jeder andere kennt. Aufgrund der Wirkung eines zweifachen Vorzeichenwechsels kann sich der Antiintellektualismus der »proletaroiden Intelligenz«, in dem sich der Aufstand der Beherrschten eines seinerseits beherrschten Feldes ausspricht, unmittelbar an die Erwartungen der Herrschenden angepaßt finden und an ihr Verlangen nach Abwiegelung der, auch wenn sie symbolisch bleiben, beunruhigenden Dreistigkeiten, die

¹⁵ Ein typisches Muster dieser Haltung läßt sich, um nur ein Beispiel aus der Vergangenheit anzuführen, bei Hubert Bourgin (H. Bourgin, *De Jaurès à Léon Blum, l'École normale et la politique*, Paris-London-New York, Gordon and Breach, 1970) sehen. Dabei kann man auch, bleiben wir bei bereits untersuchten Fällen, an Heidegger denken.

bei bestimmten herrschenden Intellektuellen deren beherrschte Stellung im Feld der Macht in Bewegung bringen.

So lassen sich die Stellungnahmen jener »Kleinintellektuellen«, die so verschiedenen politischen Gebilden wie den faschistischen oder stalinistischen Regimen ihre Richtung und Färbung verliehen haben, nur dann vollständig verstehen, wenn man, abgesehen von den Wirkungen der mit ihrer Laufbahn zusammenhängenden Einstellungen, die weniger sichtbaren Wirkungen einer geringen Stellung im intellektuellen Feld einrechnet. Man kann tatsächlich verallgemeinern, daß Kulturschaffende desto eher geneigt sind, sich den Beanspruchungen äußerer Mächte (dem Staat, den Parteien, ökonomischen Kräften oder, wie heutzutage, dem Journalismus) zu unterwerfen und sich von außen eingeführter Mittel zur Regelung innerer Auseinandersetzungen zu bedienen, besitzen sie doch unterste Stellungen des Feldes und das geringste spezifische Kapital. Durch die Beherrschten also und gemäß besonderer Maßstäbe erreicht Heteronomie die Felder kultureller Produktion. Das Paradigma dieses Versuchs beherrschter Intellektueller, die Kräfteverhältnisse über eine Bewaffnung mit nicht spezifischen Kräften umzukehren (in Art der Angehörigen der Bohème während der französischen Revolution), ist ganz ohne Zweifel der *Schdanowismus*, der in der UdSSR, aber auch in China und allen historischen Situationen, in denen die Umgestaltung innerer Interessen in äußere »Missionen« sich als gewinnbringend erweist, Schriftsteller und Künstler aus dem zweiten Glied gemäß spezifischer Maßstäbe dahin führt, sich auf das »Volk« zu berufen und die Imperative der »gesellschaftlich bewußten« oder »Volkskunst« geltend zu machen, um den Inhabern eines spezifischen Einflusses im Feld ihre Herrschaft aufzuzwingen (insbesondere sobald sich jene, wie es in China der Fall war, gegen den Abstand von revolutionärem Ideal und der Wirklichkeit, d.h. gegen die Herrschaft der parteitreuen Funktionäre auflehnen).¹⁶

Die schreckliche Gewalt, die in diesen außergewöhnlichen Zeiten Gelegenheit zu höchster Vollendung findet, ist nichts als der Grenz-

¹⁶ Vgl. M. Goodman, *Literary Dissent in Communist China*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1967.

fall der gewöhnlichen Gewaltsankeiten des enttäuschten Ehrgeizes, die tagtäglich zur Ausübung kommen, unter dem tadellosen Schein der humoristischen Kritik oder der in Skandalen und Verschwörungen begründeten Bezeichnung oder, heimlicher, in den undurchschaubaren kollektiven Entscheidungen wissenschaftlicher oder künstlerischer Ausschüsse und Schiedsgerichte, Verwaltungen und Verwaltungsträger. Um der Kritik sanfter Formen der in der Gelehrtenrepublik ausgeübten Gewaltherrschaft ihre ganze Wirkung zu verleihen, müßte man tatsächlich weiter gehen als die zu einfache Verdammung der extremen Formen des *Schdanowismus* und die unzähligen Erscheinungen repressiver Gewalt aufzählen, die alle jene Akteure der Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung ausüben, deren Bild Flaubert in der Person des Hussonet gezeichnet hat, eines ehemaligen, zum bürokratischen Verantwortlichen in Literaturanangelegenheiten bekehrten Kaffeehausrevolutionärs – eine in wissenschaftlicher wie politischer Hinsicht höchst dringliche Aufgabe, geben doch gerade heute die mehr oder weniger unerwarteten Umkehrungen der Lage, die sich allerorten in der politischen Welt beobachten lassen, enttäuschten Intellektuellen um den Preis einiger offensichtlicher Leugnungen die Gelegenheit, in zweifacher Weise die gleichen repressiven Neigungen des Ressentiments zum Ausdruck zu bringen, zum einen mit der erklärten Gewalt der »revolutionären« Bezeichnung oder Unterdrückung, zum anderen in der versteckten und einwandfreien Gewalt der bürokratischen und journalistischen Kräfte, mit der sie exogene Prinzipien des Sehens und Einteilens durchzusetzen versuchen.¹⁷

¹⁷ Hier hätte man jene eigentümlichen, wahrhaften Staatsstreiche in Erinnerung zu bringen, wie sie all die Versuche der Durchsetzung externer Hierarchierungsprinzipien unter Einsatz der Macht der Politik (mit Einmischungen des Staates, seiner Ausschüsse und Verwaltungen in die inneren Angelegenheiten der Felder der Kulturproduktion), der Wirtschaft (mit allen Formen der Förderung), der Presse (mit beispielsweise »Siegerlisten«, insbesondere jenen, die auf – unbewußt – manipulierten »Befragungen« beruhen) etc. darstellen.

Die Definitionskämpfe

Der Kampf um das Monopol der legitimen Art und Weise kulturellen Schaffens nimmt unvermeidlich die Form eines, im wörtlichen Sinne, *Definitionsstreites* an, in dem jeder auf die Durchsetzung der seinen *Interessen* zuträglichsten Grenzen des Feldes abzielt oder, was auf das gleiche hinausläuft, auf die Festlegung der Bedingungen echter Teilhabe am Feld (oder der dem Status des Schriftstellers, Künstlers oder Wissenschaftlers Berechtigung verleihenden Titel), die am besten zur Rechtfertigung seiner Daseinsweise geeignet ist. Wenn also die Verteidiger der *strengsten*, d. h. »reinsten«, unachgiebigsten und engsten Definition des Feldes und jener, die wahrhaft an ihm teilhaben, von einer bestimmten Anzahl von Künstlern (etc.) behaupten, daß es keine *echten*, *wirklichen* Künstler oder nicht *wirklich* Künstler seien, ihnen ihre Existenz als Künstler, d. h. aus der *Sicht* »echter« Künstler absprechen, wollen sie im Feld das grundlegende Gesetz des Feldes als legitime Sichtweise vorschreiben, das Prinzip des Sehens und Setzens (*nomos*), welches das Feld der Kunst (etc.) *als solches*, als Ort der Kunst als Kunst bestimmt. Dieses »Sehen als solches« (nach dem Ausdruck Wittgensteins), das die »reinen« Künstler gegen den gewöhnlichen Blick durchzusetzen suchen, ist, zumindest in diesem Fall, nichts anderes als die grundlegende Sichtweise des Feldes: »daß es hier nichts gibt«, wenn es nicht mit einer Sichtweise versehen ist, die mit der grundlegenden Sichtweise des Feldes übereinstimmt oder ihr gleich; die Weigerung, das Spiel der Kunst als Kunst zu spielen, ein Spiel welches sich gegen die gewöhnliche Sichtweise und gegen geschäftliche und solche Ziele richtet, die denen dienen, die sich in ihren Dienst stellen, die Sache der Kunst auf eine Angelegenheit des Geldes verengt (gemäß dem grundlegenden Prinzip des ökonomischen Feldes, »Geschäft ist Geschäft«). Die strengste und begrenzteste Definition des Schriftstellers (etc.), die wir heute als selbstverständlich hinnehmen (zumindest, wenn es sich um die Vergangenheit handelt), ist Ergebnis einer langen Reihe von Ausschließungen und Exkommunikationen, wahrhaften symbolischen Morden, die darauf zielen, sämtlichen Produzenten eine Existenz als *wahre* Schriftsteller abzusprechen, die als Schriftsteller im Namen einer breiteren und nachgiebigeren Definition des Berufes leben konnten.

Einer der zentralen Einsätze literarischer (etc.) Kämpfe ist das Monopol literarischer Legitimität, d. h. unter anderem das Monopol der Macht, unter Ermächtigung sagen zu können, wer sich Schriftsteller zu nennen berechtigt ist oder auch wer Schriftsteller ist und wer über die Ermächtigung verfügt, zu sagen, wer Schriftsteller ist; oder, wenn man will, das Monopol der *Macht der Bestätigung* von Produzenten oder Produkten. Genauer gesagt entspinnt sich der Kampf zwischen den Besetzern der zwei gegenüberstehenden Pole des Feldes der Kulturproduktion um das Monopol der Durchsetzung der legitimen Definition des Schriftstellers, und es ist einsichtig, daß er sich um die Gegenüberstellung von Autonomie und Heteronomie gestaltet. Wenn es allgemein richtig ist, daß das literarische (etc.) Feld Ort eines Kampfes um die Definition des Schriftstellers (etc.) ist, so bleibt doch festzuhalten, daß es sich hier nicht um die allgemeine Definition des Schriftstellers handelt und daß die Untersuchung immer nur auf Definitionen stößt, die einem konkreten Stand der Kämpfe um die Durchsetzung der legitimen Definition des Schriftstellers entsprechen.

Dies heißt, daß die Schwierigkeiten bei der Begrenzung der Untersuchungsgruppe und der Stichproben, die sich allen Fachleuten stellen, nicht durch einen jener willkürlichen Beschlüsse der Unkenntnis gelöst werden können, die man operative Definitionen tauf (und die alle Chancen besitzen, nichts als die unbewußte Anwendung einer historischen und damit, handelt es sich um weit zurückliegende Zeiten, überholten Definition zu sein): die semantische Verschwommenheit von Begriffen wie jenen des Schriftstellers oder Künstlers ist gleichzeitig Ergebnis und Bedingung der Kämpfe, die auf eine Durchsetzung seiner Festlegung abzielen. Aus diesem Grunde ist er ebenso Teil der Wirklichkeit wie Sache der Ausdeutung. Auf dem Papier und in mehr oder weniger willkürlicher Art und Weise Auseinandersetzungen zu entscheiden, um die tatsächlich nicht geht, wie etwa die Frage, ob diese oder jene Gruppe (das »bürgerliche« Schauspiel, der »populäre« Roman) oder dieser Anwärter auf den Titel eines Schriftstellers (etc.) zur Population der Schriftsteller gehört, heißt außer acht zu lassen, daß das Feld der Kulturproduktion ein Ort von Kämpfen ist, die sich über die Durchsetzung der herrschenden Definition des Schriftstellers auf eine Begrenzung der Population jener richten, welche zur Teil-

nahme am Kampf um die Definition des Schriftstellers berechtigt sind. Dieser Kampf um die Grenzen der Gruppe und die Teilnahmedingungen hat nichts Abstraktes an sich: Die Wirklichkeit der gesamten Kulturproduktion, wie auch die Idee des Schriftstellers, kann sich allein durch die Tatsache einer Ausweitung der Gesamtheit jener Menschen, die über literarische Dinge sprechen, grundsätzlich verwandelt finden.¹⁸ Daraus folgt, daß jede Untersuchung, die beispielsweise darauf zielt, Eigenschaften von Schriftstellern und Künstlern zu einer bestimmten Zeit festzulegen, ihr Ergebnis bereits durch die Begrenzung der Population vorwegnimmt, auf die die statistische Analyse angewendet wird.¹⁹

Diesen Zirkel kann man nur verlassen, wenn man ihn sich als solchen verdeutlicht: statt eine geltende Definition vorwegzunehmen, geht es darum, die immanenten Definitionen freizulegen und sie als solche, in der ihren gesellschaftlichen Verwendungsweisen eigenen Verschwommenheit vorzustellen, mit der Strenge, die darin besteht, nicht mehr Strenge bei der wissenschaftlichen Erfassung wal-

¹⁸ Die eingeschränkte Definition der Welt der Produzenten, an deren Einrichtung die dem Feld der eingeschränkten Produktion zugehörigen, d. h. die symbolisch beherrschenden Produzenten arbeiten, setzt sich ungeprüft in mehr oder weniger allen Arbeiten durch, die sich mit der Geschichte der Kunst, der Literatur oder auch der intellektuellen befassen. Deshalb übergehen gelehrteste Untersuchungen nicht nur Existenz und Effekte der gesamten von Künstlern und Schriftstellern für den Markt geschaffenen und oftmals in Vergessenheit geratenen Arbeiten, die, wie ich dies für Flaubert gezeigt habe, zumindest negativ zur Bestimmung der bekanntesten und anerkanntesten Werke beitragen. Sondern auch die Arbeit Nichtprofessioneller, die einen nach Epochen und Gesellschaften veränderlichen, aber immer bedeutenden Teil der tatsächlich veröffentlichten Arbeiten darstellt (politische Abhandlungen, Sammlungen von Reden, Erinnerungen, Autobiographien etc.) und die, selbst wenn es unpassend für einen intellektuellen ist, dies zur Kenntnis zu nehmen, sehr gewichtig zur Festlegung der geistigen Stimmung einer Epoche und dadurch auch der lautersten, davon wie durchtränkten Untersuchungen beiträgt.

¹⁹ Dies gilt natürlich auch für Untersuchungen, die eine Aufstellung von *Hilfsten* der Schriftsteller und Künstler beabsichtigen. Sie nehmen die Klassenbildung mit der Festlegung der Gruppe vorweg, die sie als würdig erachten, an ihrer Erstellung teilzunehmen (vgl. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988, Anhang 3, »Die Hitparade der französischen Intellektuellen oder: Wer richtet über die Legitimität der Richter?«).

ten zu lassen als in Wirklichkeit vorhanden ist. Kurz gesagt ist es an der Untersuchung selbst, die Mittel zur Beschreibung der gesellschaftlichen Grundlagen vorhandener Definitionen und der Kräfte zu liefern, über die sie verfügen: wenn man beispielsweise statistisch untersucht, wie sich die von unterschiedlichen Weiheninstanzen (Akademien, Bildungssystem, Autoren etc.) verliehenen Zeichen der Anerkennung als Schriftsteller (wie das Vorhandensein in Verzeichnissen oder Bestenlisten) auf die (gesellschaftlich eingeordneten) Bücherproduzenten verteilen, und wenn man prüft, wie sich die in Verzeichnissen und Bestenlisten aufgeführten Autoren selbst und die Definitionen des Schriftstellers in einem so aufgebauten Raum verteilen, müßte man zur Bestimmung der Faktoren gelangen, die den Zugang zu verschiedenen Formen des Status des Schriftstellers bedingen, also dem ausdrücklichen und unausgesprochenen Gehalt vorhandener Definitionen; man könnte so beschreiben, wie zu einem gegebenen Zeitpunkt, in den Dingen und den Gehirnen, der Gegensatz entsteht zwischen den als klassisch beständig befundenen Schriftstellern und den anderen, die dazu verurteilt sind, dem Vergessen anheim zu fallen.

Der Kreis läßt sich aber auch durchbrechen, wenn man ein Modell des zur Einsetzung der Schriftsteller führenden Vorgangs der Heiligsprechung erstellt, eine Untersuchung der unterschiedlichen Formen durchführt, die der literarische Pantheon zu verschiedenen Zeiten in den unterschiedlichen Bestenlisten angenommen hat, die durch Quellen, Schulbücher – Handbücher, ausgewählte Stücke etc. – ebenso gut wie durch Denkmäler, Porträts, Statuen, Büsten oder Medaillons »großer Männer« nahegelegt werden (ich denke an all das, was Francis Haskell aus einem Gemälde von Delarocche herausarbeitet, das, 1837 im Hof der Ecole des Beaux-Arts gemalt, den Pantheon der geheiligten Künstler der Zeit vorführt. F. Haskell, *Rediscovered* in Art. *Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France, London, Phaeton Press, 1976*).

Man könnte durch eine Häufung unterschiedlicher Methoden versuchen, den Vorgang der Weibung in der Verschiedenheit seiner Gestalten und Bezugungen (Einweihung von Statuen oder Gedenktafeln, Zueignung von Straßennamen, Schaffung von Gedenkgesellschaften, Einführung in Schulpläne etc.) nachzuverfolgen,

könnte die Schwankungen bei verschiedenen Autoren beobachten (an den Verlaufskurven der Bücher oder Aufsätze, die über ihre Person geschrieben werden), die Logik der Kämpfe um Rehabilitierung freilegen etc. Und es wäre nicht der geringere Beitrag einer solchen Arbeit, den bewußten oder unbewußten Vorgang der Einprägung bewußt zu machen, der uns dazu bringt, die gestiftete Hierarchie als solche hinzunehmen.²⁰

Die Definitionskämpfe (oder Einteilungskämpfe) haben Grenzen (zwischen den Gattungen oder Fächern, oder den Produktionsarten innerhalb der gleichen Gattung) zum Gegenstand. Die Grenzen zu bestimmen, sie zu verteidigen, die Zugänge zu überwachen heißt, die bestehende Ordnung im Feld zu verteidigen. Tatsächlich ist das Anwachsen des Umfangs der Produzentengruppe eine der vorrangigen Vermittlungen, über die äußere Veränderungen die Kräftebeziehungen im Innern des Feldes beeinflussen: die großen Umwälzungen entspringen dem Einbruch von Neuankömmlingen, die, durch die bare Wirkung ihrer Anzahl und ihrer sozialen Eigenschaften, Neuerungen auf dem Gebiet der Produkte oder Produktionsverfahren einführen und in einem Produktionsfeld, das sich selbst Markt ist, die Durchsetzung eines neuen Modus der Bewertung der Produkte anstreben oder fordern.

Man muß sich bereits in einem Feld befinden, um dort Wirkungen des Widerstandes und Ausschlusses hervorzurufen, und seien es auch einfache Entgegnungen. Deshalb haben die Herrschenden Mühe, sich gegen die in jeder ausdrücklichen oder unausgesprochenen Neubestimmung des Zugangsrechtes beinhaltenen Bedrohung zu verteidigen, ohne durch die Tatsache, daß sie sie bekämpfen, jenen Existenz zuzubilligen, die sie ausschließen wollen. Das freie Theater hat tatsächlich im Unterfeld des Theaters Bestand, weil es Gegenstand der dem bürgerlichen Theater verpflichteten Verteidiger ist – die übrigens tatsächlich zur Beschleunigung seiner

²⁰ Man kann als Beispiel für eine derartige, auf den amerikanischen Pantheon der Philosophie bezogene Analyse die Studie von B. Kucklick sehen, *Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume, Kant*, in R. Rorty/J. Schneewind/Q. Skinner (Hrsg.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge/Mass., Cambridge University Press, 1984, S. 125–139.

Anerkennung beigetragen haben. Und man könnte die Beispiele der Situationen unendlich vervielfachen, in denen die unangetasteten Mitglieder des Feldes, wie in Ehrenhändeln und allen symbolischen Kämpfen, verurteilt sind zum Schwanken zwischen dem Ausfall der Verachtung, der, wird er nicht verstanden, als Ohnmacht oder Schwäche mißverstanden zu werden. Gefahr läuft, oder der Verdammung, der Exkommunikation, der Denunziation, die ungeachtet ihres Nutzens eine Form der Anerkennung beinhalten und in diesem Sinne zur Ehre gereichen.

Eine der charakteristischsten Eigenschaften eines Feldes ist der Grad, in dem seine Grenzen institutionalisiert sind; genauer: der Grad, in dem seine dynamischen Grenzen, die sich ebensoweit ausdehnen wie sich seine Wirkungen erstrecken, in eine Rechtsgrenze umgewandelt werden, geschützt durch ein ausdrücklich aufgestelltes Eintrittsrecht, wie etwa ein Bildungstitel, eine erfolgreiche Aufnahmeprüfung etc. oder durch solche Maßnahmen des Ausschlusses und der Unterscheidung wie Gesetze, die auf die Absicherung eines *numerus clausus* zielen. Ein hoher Grad der Kodifizierung des Eintritts in das Spiel geht Hand in Hand mit dem Bestehen einer ausdrücklichen Spielregel und einer Mindestübereinstimmung hinsichtlich jener Rege; umgekehrt entsprechen einem schwachen Kodifizierungsgrad Zustände des Feldes, in denen die Spielregel während des Spiels auf dem Spiel steht. Die literarischen oder künstlerischen Felder zeichnen sich, im Unterschied insbesondere zum universitären Feld, durch einen sehr schwachen Kodifizierungsgrad aus. Eine ihrer bezeichnendsten Eigenschaften ist die außerordentliche Durchlässigkeit ihrer Grenzen und die äußerst unterschiedliche Definition der von ihnen angebotenen *Posten* und gleichzeitig der Legitimitätsprinzipien, die sich dort gegenüberstellen: die Untersuchung der Eigenschaften der Akteure bestätigt, daß diese weder in dem Maße ererbtes Kapital erfordern wie im ökonomischen Feld noch Bildungskapital wie im universitären Feld oder auch in Bereichen des Machtfeldes, etwa denen der Hochbürokratie.²¹

²¹ So hat etwa kaum mehr als ein Drittel der Schriftsteller aus der von Rémy Ponton untersuchten Probe eine Hochschulausbildung, sei sie nun abgeschlossen oder nicht (vgl. R. Ponton, *Le champ littéraire de 1865 à 1905*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1977, S. 43). (Für einen

Aber weil es sich um einen jener unsicheren Orte im sozialen Raum handelt, die unscharf umrissene, eher auszubildende als bereits ausgebildete, gleichzeitig äußerst dehnbar und wenig anspruchsvolle, auch (im Gegensatz zu Verwaltungslaufbahnen, wie sie beispielsweise die Universität zur Verfügung stellt) mit sehr unsicherer und außerordentlich gestreuter Zukunft ausgestattete Position bietet, zieht das literarische und künstlerische Feld Akteure an und auf, die sich hinsichtlich ihrer Eigenheiten und Einstellungen, also ihres Strebens sehr voneinander unterscheiden, oftmals mit ausreichend Selbstvertrauen und Sicherheiten versorgt sind, um eine Bescheidung mit einer universitären oder Beamtenlaufbahn abzulehnen und den Wagnissen jenes Gewerbes gegenüberzutreten, das keines ist (verbindet es sich doch fast immer entweder mit einer Rente oder einem »ernährenden« Beruf).

Der »Beruf« des Schriftstellers oder Künstlers ist tatsächlich, trotz aller Anstrengungen von »Autorengesellschaften« und anderen »Pen Clubs«, einer der am wenigsten festgelegten; einer der Berufe auch, die am wenigsten in der Lage sind, jene ganz zu beschreiben (und zu ernähren), die ihn für sich beanspruchen und sehr oft die von ihnen als vorrangig gesehene Tätigkeit nur wahrnehmen können, wenn sie einen zweiten Beruf besitzen, aus dem sie ihre hauptsächlichsten Einkünfte beziehen. Man sieht allerdings die subjektiven Gewinne, die dieser zweifache Status bietet; die ausgerufenen Identität erlaubt beispielsweise, sich mit all den als ernährend bezeichneten Tätigkeiten zu befriedigen, die durch eben diesen Beruf angeboten werden, wie jene des Lektors oder Korrektors in Verlagshäusern oder in verwandten Einrichtungen, in Journalismus, Fernsehen, Rundfunk etc. Diese Beschäftigungen, ganz zu schweigen vom Kino, in denen künstlerische Berufe einen Ersatz finden, besitzen den Vorzug, ihre Inhaber mitten ins »Milieu« zu stellen, dorthin, wo Nachrichten die Runde machen, die Teil der spezifischen Kompetenz des Schriftstellers und Künstlers sind, wo sich Beziehungen knüpfen und für Veröffentlichungen nützliche

diesbezüglichen Vergleich von literarischem Feld und anderen Feldern siehe C. Charle, Situation du champ littéraire, *Littérature* 44, Dezember 1981, S. 8–20.)

Gönnerschaften erwerben lassen, und wo manchmal Stellungen mit spezifischer Macht (der Status eines Herausgebers, eines Leiters einer Zeitschrift, einer Sammlung oder gesammelter Arbeiter) erobert werden, die der Vermehrung des spezifischen Kapitals dienen können (durch die von seiten der Neuzugänge im Gegenzug für Veröffentlichung, Förderung, Ratschläge etc. erhaltenen unauweiblichen Ehrbezeugungen).

Aus den gleichen Gründen scheint dies all jenen so verlockend und willkommen, die außer einer alle Eigenschaften der Herrschenden besitzen, »arme Eltern« großer Bürgerdynastien, ruinierte oder im Niedergang begriffene Adelige, Angehörige stigmatisierter Minderheiten wie Juden oder Fremde, und ihre unzureichend gesicherte soziale Identität bestimmt sie in gewisser Weise, die widersprüchliche Stellung der Beherrschten unter Herrschenden einzunehmen.²² So ist beispielsweise, nimmt man das »bürgerliche« Schauspiel aus, das ein unmittelbares Einverständnis zwischen dem Autor und seinem Publikum verlangt, die rassistische Diskriminierung sehr allgemein gesprochen im intellektuellen und künstlerischen Feld geringer als in anderen Feldern (dies erklärt, warum die von anderen herrschenden Stellungen und insbesondere hohen öffentlichen Ämtern verwiesenen Mitglieder stigmatisierter Minderheiten zur Investition in Lehrgänge und Laufbahnen neigen, die Zugang zu diesen offenen Stellungen verschaffen); zweifellos ist sie auch, aufgrund der Bedeutung des Stils und Lebensstils im Bild des Schriftstellers oder Künstlers, schwächer als eine rein gesellschaftliche Diskriminierung (insbesondere gegenüber Provinzlern), die die unzähligen Erscheinungen eines Klassenrassismus in Polemiken bezeugen.

²² Vgl. S. Miceli, Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des anatoliens au Brésil, *Actes de la recherche en sciences sociales* 5/6, 1975, S. 162–182.

Weder Marx noch Hegel

Die spezifischen, sich in den Kämpfen erzeuenden Interessen, deren Ort das literarische (etc.) Feld ist, bilden das tatsächliche Prinzip literarischer (etc.) Stellungnahmen, sogar politischer Stellungnahmen außerhalb dieses Feldes. Die Historiker, welche gewöhnlich den umgekehrten Weg einschlagen, sind schließlich, mit Robert Darnton, zu der Entdeckung gelangt, daß sich eine Revolution der Republik den Widersprüchen und Auseinandersetzungen der Gelehrtenrepublik verdanken konnte.²³ In Wahrheit aber zeigen Künstler ihre Beziehung zum »Bürger« tatsächlich nur über ihre Beziehung zur »bürgerlichen Kunst« oder, allgemeiner, zu Akteuren oder Institutionen, die, wie der Gemäldehändler oder der »bürgerliche Künstler«, den »bürgerlichen« Zwang im Inneren eben des Feldes zum Ausdruck bringen oder verkörpern. Daran erinnert Baudelaire, wenn er schreibt: »Es gibt etwas noch Widerwärtigeres und Schlimmeres als den Bürger, den bürgerlichen Künstler«. Kurz: äußere Bestimmungen, jene, die in die Einstellungen der Produzenten eingeschrieben sind oder solche, die die am nächsten betroffenen Gruppen ins Gewicht fallen lassen,²⁴ greifen niemals unmittelbar. Sie üben sich nur über die Vermittlung von Kräften und Formen aus, die dem Feld eigen sind, d. h., nachdem sie eine *Restrukturierung* durchlaufen haben, die umso deutlicher ausfällt, je autonomer das Feld ist und je mehr es in der Lage ist, seine eigene Logik durchzusetzen, die nichts anderes als die Objektivierung seiner gesamten Geschichte in Institutionen und Verfahren ist.

²³ Vgl. insbesondere R. Darnton, *Policing Writers in Paris circa 1750, Representations* 5, Frühjahr 1984, S. 1–32.

²⁴ Indem sie die Beziehung zwischen der sozialen Welt und kulturellen Werken in der Logik des *Reflexes* denkt, hat die Soziologie, die die Eigenschaften der Werke mit der gesellschaftlichen Herkunft der Autoren (vgl. etwa R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presse Universitaire Française, 1958) oder mit Gruppen in Zusammenhang bringt, die ihre tatsächlichen (bezahlenden) oder vermuteten Empfänger sind (vgl. zum Beispiel F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge/Mass., Cambridge University Press, 1986, oder L. Goldmann, *Der verborgene Gott*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983), die Verknüpfung des *Brechungseffektes* gemeint, der sich im Feld der Kulturproduktion wie ein Prisma auswirkt.

Das Feld der Kulturproduktion als selbständiges soziales Universum wieder einzuführen, heißt der Reduktion zu entgehen, die alle mehr oder weniger ausgearbeiteten Formen der Theorie des »Reflexes« durchgeföhrt haben. Wenn die Philosophie, die hinter »soziologischen« Analysen kultureller Werke steht und insbesondere hinter jenen, die marxistisch zu sein beanspruchen, wie die Lukács' oder Goldmanns, im wesentlichen unausgesprochen bleibt, dann vielleicht deshalb, weil sie einer Auseinandersetzung nicht standhalten könnte. Man unterstellt tatsächlich, daß das Verstehen von Kunstwerken mit dem Verstehen des eigentümlichen Weltbildes einer gesellschaftlichen Gruppe gleichzusetzen sei, von der aus oder für die der Künstler sein Werk entwirft, und daß dem Auftragegeber oder Empfänger, oder beiden gleichzeitig, in irgendeiner Weise durch den wie eine Art Medium handelnden Künstler Ausdruck verliehen würde, der ohne sein Wissen Wahrheiten und Werte verdeutlicht, deren sich die zu Ausdruck gebrachte Gruppe nicht notwendigerweise bewußt ist. Aber um welche Gruppe handelt es sich? Die, aus der der Künstler selbst stammt – und die nicht mit der übereinstimmen muß, aus der sich sein Publikum zusammensetzt –, oder die Gruppe, die hauptsächlichlicher oder bevorzugter Empfänger des Werkes ist – was unterstellt, daß es davon immer eine und nur eine gibt? Nichts rechtfertigt die Annahme, daß der erklärte Empfänger, wenn es ihm gibt, daß also der Auftragegeber, der Bewidmete etc. der tatsächliche Empfänger des Werkes ist und daß er in jedem Fall notwendiger oder hinreichender Grund für die Anfertigung des Werkes ist. Vielmehr kann er Anlaß einer Arbeit sein, die ihre Grundlage in der gesamten Struktur und Geschichte des Feldes der Produktion und, durch sie vermittelt, in der gesamten Struktur und Geschichte der betreffenden sozialen Welt findet. Die eigentümliche Logik und Geschichte des Feldes einzuklämmern, um das Werk unmittelbar, in Art eines Kurzschlusses, auf die Gruppe zu beziehen, an die es objektiv gerichtet ist, und so den Künstler zu einem unbewußten Fürsprecher der gesellschaftlichen Gruppe zu machen, deren Gedanken und Gefühle das Kunstwerk unbewußt aufdecke, bedeutet eine Verurteilung zu Behauptungen, die selbst die Metaphysik nicht ablehnen würde: »Sind bei gleicher Kunstfertigkeit und gleicher gesellschaftlicher Lage Übereinstimmungen nur zufällig? Selbstverständlich, Fauré hat dies nicht ge-

verurteilt, und dem Pessimismus oder dem hermetischen, d. h. anti-pädagogischen Gebrauch der Sprache, ebenfalls eine Art und Weise des Bruches mit einer abgelehnten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Damit bliebe die »Gleichzeitigkeit« des Ergebnisses dieser Gesamtheit besonderer Einflüsse mit den verschwommenen Erwartungen und eines niedergehenden Adels und eines bedrohten Bürgertums und insbesondere ihre Sehnsucht nach vergangenem Prunk zu erklären, die sich auch in der Vorliebe für das 18. Jahrhundert ausdrückt, in der Flucht in den Mystizismus und Irrationalismus. Das Zusammenreffen unabhängiger Kausalreihen und die Wahrscheinlichkeit, die sie einer vorherigen Harmonie von Werkzeigenschaften und gesellschaftlicher Erfahrung bevorzugter Verbraucher verleiht, scheinen so eine aufgespannte Falle für jene, die, wenn sie von einer internen Lektüre des Werkes oder einer internen Geschichte des künstlerischen Lebens abrücken wollen, zu einer unmittelbaren Beziehungsbildung von Zeit und Werk übergehen, eines wie das andere verkürzt auf wenige schematische, um des Begründungsbedarfs willen ausgewählte Eigenschaften.

Kurzum, der Versuch, eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Werk und der Gruppe festzustellen, die den Produzenten hervorgerufen hat oder seine Produkte konsumiert, ist vergeblich: Zwängen ihnen steht eine ganze soziale Welt, die die Bedeutung von Habitus der Produzenten als Orte ihrer Anwendung bestimmt, indem sie ihnen einen *Rawm der Möglichkeiten* vorschreibt, innerhalb dessen und durch den sie sich verwirklichen und zum Handeln übergehen. Um diesen Feldeffekt zu verstehen, der den Habitus hervorbringt, genügt es, nach Art der Logiker zu verfahren, die annehmen, daß jedes Individuum seine »Gegenstücke« in anderen möglichen Welten in Gestalt aller Menschen hat, die sie gewesen wären, wenn diese Welt eine andere gewesen wäre, und sich vorzustellen, was Barcos, Flaubert oder Zola hätten sein können, wenn sie in einem anderen Zustand des Feldes eine andere Gelegenheit der Entfaltung ihrer Einstellungen gehabt hätten.²⁷ Man tut dies unwillkürlich, wenn man sich bei einem alten Musikstück fragt, ob es stimmiger ist, ein Cembalo einzusetzen, für das es entworfen wurde, oder es gegen ein Pianoforte auszutauschen,

wollt, aber sein Madrigal bot offensichtlich Zerstreuung während des Jahres, in dem der Syndikalismus das Stadtrecht übernahm, des Jahres, in dem in Anzin 42 000 Arbeiter einen 46tägigen Streik wagten. Er führt die Liebe vor, wie um den Klassenkampf zu entschärfen. Letztlich würde man sagen, daß das Großbürgertum sich an seine Musiker wendet, weil deren Traumfabriken sie mit Sehnsüchten beliefern, deren sie politisch und gesellschaftlich bedürfen.²⁵ Um den gesellschaftlichen Sinn dieses Stückes von Fauré oder jenes Gedichtes von Mallarmé zu verstehen, ohne sie auf die Aufgabe einer entscheidenden Ausflucht, der Leugnung gesellschaftlicher Wirklichkeit, der Flucht in verlorene Paradiise zu verkürzen, die sie mit vielen anderen Ausdrucksformen teilen, wäre vielmehr all das zu bestimmen, was in die Stellung eingeschrieben ist, von der aus sie geschaffen werden, d. h. innerhalb der Dichtung, wie sie sich um die achtziger Jahre im Sinne einer anhaltenden Bewegung der Reinigung und Vergeistigung beschreiben läßt, die mit Théophile Gautier und seinem Vorwort zur *Mademoiselle de Maupin* in den dreißiger Jahren begann, von Baudelaire, dem Parnasse verlängert wurde und mit Mallarmé bis zu ihren unschärfsten Grenzen führte; dies hieße auch zu bestimmen, was diese Stellung der Ablehnung des naturalistischen Romans verdankt, die sie ihm trotz aller Äußerungen der Haltung gegen den Naturalismus, den Szientismus, den Positivismus annähert: den psychologischen Roman, augenscheinlich an der Spitze des Kampfes, die Bezeichnung des Positivismus in der Philosophie mit Fouillée, Lachelier und Boutroux, die Entdeckung des russischen Romans und seines Mystizismus mit Melchior de Vogué, die Bekehrung zum Katholizismus etc. Schließlich wäre zu bestimmen, was in der familiären und persönlichen Flugbahn von Mallarmé oder Fauré zur Besetzung dieses durch sie vervollständigten, nach und nach durch seine aufeinanderfolgenden Inhaber gestalteten gesellschaftlichen Postens vorbestimmte, und insbesondere das von Remy Ponton untersuchte Verhältnis²⁶ zwischen einer absteigenden gesellschaftlichen Flugbahn, die den Dichter zur »widerwärtigen Arbeit eines Schulmeisters«

²⁵ M. Fauré, *L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère, Le Mouvement social* 109, Okt. - Dez. 1979, S. 15 - 34, S. 25.

²⁶ R. Ponton, *Le champ littéraire de 1865 à 1905, op. cit.*, S. 223 - 228.

weil das »Gegenstück« des Verfassers, der heute komponierte, d. h. in einer Welt, die dieses Instrument enthält, das Pianoforte einsetzen würde; ohne jedoch zu vergessen, daß dieser mögliche Komponist als Schreiber für dieses Instrument zweifellos nicht in der gleichen Weise seine Absichten aktualisiert hätte, die selbst andere gewesen wären. Das Pianoforte wie die Sonatenform oder die serielle Musik bilden einen Teil der zu einem gegebenen Zeitpunkt angebotenen Möglichkeiten, die in Beziehung zu einem aktualisierten Habitus neue Möglichkeiten fordern und hervorbringen, beispielsweise neue musikalische Formen oder vervollkommnete Instrumente, geeignet, neue Möglichkeiten zu eröffnen.

Nur unter der Bedingung also eines Beachtens der besonderen Logik des Feldes läßt sich angemessen die Gestalt verstehen, die äußere Bestimmungen in ihrer dieser Logik gemäßen Rückübersetzung annehmen, soziale Bestimmungen, die über den durch sie dauerhaft gestalteten Habitus der Produzenten wirken oder die sich auf das Feld im Augenblick der Hervorbringung des Werkes ausüben, etwa eine ökonomische Krise, eine Wachstumsbewegung, eine Revolution oder Epidemie.²⁷ Wenn verstanden wird, daß sich diese Bestimmungen nur über die eigentümliche Struktur und Wirkungsweise des Feldes durchsetzen und daß sie gänzlich unerwartete Wege einschlagen können, dann kann beispielsweise wirtschaftliches Wachstum seine bedeutendsten Wirkungen durch Vermittlungen wie die Vergrößerung der Zahl der Produzenten oder der Leserschaft oder Zuschauerschaft ausüben.

²⁷ Vgl. D. Lewis, Counterpart Theory and Quantified Modal Logic, *Journal of Philosophy*, 1968, 5, S. 114–115 und J. C. Pariente, Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles, *Langages* 66, Juni 1982, S. 37–65.

²⁸ Auch wenn ein Ereignis wie die schwarze Pest des Sommers 1348 die allgemeinen Ausrichtungen eines umfassenden Wandels der Themen der Malerei bestimmt (das Christusbild, die Beziehungen zwischen den Figuren, die Herrlichkeit der Kirche etc.), so werden sie doch gemäß spezifischer Traditionen ausgelegt und übersetzt, die mit örtlichen Besonderheiten des Feldes während seiner Herausbildung zusammenhängen; die Tatsache, daß sie in Florenz und in Sienna unterschiedliche Formen annehmen, bezeugt dies (vgl. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951).

Jeden der Räume der Kulturproduktion als Feld zu denken heißt allgemeiner, sich jede Form des Reduktionismus zu verbieten, eine vereinfachende Abbildung eines Raums auf einen anderen, die dazu verführt, die unterschiedlichen Felder und ihre Hervorbringungen in fremden Kategorien zu denken (etwa in der Art derer, die aus der Philosophie einen »Reflex« der Wissenschaft machen, beispielsweise die Metaphysik aus der Physik ableiten etc.).²⁹ Und ebenso gilt es, die »kulturelle Einheit« einer Epoche und einer Gesellschaft einer wissenschaftlichen Prüfung zu unterziehen, eine Einheit, welche die Kunst- und Literaturwissenschaft als stillschweigende Behauptung annimmt, in einer Art weichen Hegelianismus³⁰ oder (aber ist dies nicht das gleiche?) im Namen

²⁹ Nur die historische Beobachtung kann in jedem einzelnen Fall bestimmen, ob und weshalb eine bevorzugte Richtung der Übertragungen zwischen Feldern besteht. Alles jedoch gestattet die Annahme, daß es sich weder um rein historische Abhängigkeitsverhältnisse jener Art handelt, deren Bild Burckhardt in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* zu zeichnen versuchte (der Islam als durch die Religion bedingte Kultur, Athen, die Französische Revolution etc. als durch die Kultur beeinflusste Staat etc.), noch um rein logische Bestimmungsverhältnisse. In allen Fällen mischen sich logische Gründe und soziale Ursachen, um jenen Zusammenhang verschiedener Notwendigkeitsordnungen zu bilden, der Grundlage der symbolischen Tauschbeziehungen zwischen den verschiedenen Feldern ist.

³⁰ Vgl. E. H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1991). Dies ist zweifellos so, weil sich die verflachte Form des Hegelianismus, die Gombrich untersucht, sehr weitgehend in die akademischen Habitus eingeschrieben hat (in Frankreich, wo sich sogar die Zusammenstellung von Geschichtshandbüchern nach der Vorstellung einer kulturellen Einheit richtet, vielleicht auch unter dem Einfluß der *Annales*-Schule). Ohne Widerspruch und Prüfung können hier Untersuchungen anerkannt – und einmütig gefeiert – werden, die so unglaublich unbestimmt sind wie jene, von Foucault nicht sehr weit entfernte Studie René Mauzi über »die Idee des Glücks im 18. Jahrhundert«, deren »Methode« sich folgendermaßen liest: »Hinsichtlich einer Epoche (dem 18. Jahrhundert), eines bestimmten, gleichzeitig weiten und begrenzten Untersuchungsfeldes (die Gesamtheit der Literatur, der Ideen, der Vorstellungen oder Zeugnisse), eines bestimmten Themas, das sicher nicht zufällig gewählt wurde (das Glück), wurde nach den verschiedenen Berührungspunkten von Systematischem und Existentiellern geforscht und davon ausgehend versucht, einen bestimmten historischen Stand des menschlichen Bewußtseins zu erklären und zu beschreiben.« (R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1960, S. 12–13).

einer mehr oder weniger erneuerten Form des Kulturalismus, auch wenn es sich um jene handelte, deren theoretische Bürgschaft Foucault im Begriff der Episteme gefunden hat, einer Art von *Wissenshaftswollern*³¹, das dem alten Begriff des *Kunstwollens*³² sehr nahe kommt.³¹ Es müßte darum gehen, für jede der betrachteten historischen Konfigurationen sowohl die strukturalen Homologien zwischen den unterschiedlichen Feldern zu untersuchen, die allein Grundlage von Berührungen oder Übereinstimmungen sein können, als auch die unmittelbaren Tauschbeziehungen, die in ihrer Gestalt wie ihrem Bestand von Stellungen abhängen, welche die betreffenden Akteure oder Institutionen in den jeweiligen Feldern besetzen, also von der Struktur dieser Felder, und ebenso vom Verhältnis der Stellungen dieser Felder in der Hierarchie, die sich zwischen ihnen im betreffenden Augenblick herstellt und die alle Wirkungsarten symbolischer Herrschaft bestimmt.³² Legt man dem Auseinandernehmen und Zusammensetzen des Gegenstandes eine

³¹ Muß man im *Kunstwollen* Alois Riegl's, diesem einer Gesamtheit von Werken eines Volkes und einer Epoche eigenen und, wie Panofsky gezeigt hat, über die Beziehung zu den Einzelwillen von einem historisch bestimmbareren Thema überwölbten »künstlerischen Willen« die Art selbständiger Kraft sehen, welche eine mystische Kunstgeschichte daraus machen wollte (vgl. E. Panofsky, *Le concept de Kunstwollen*, in ders., *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, S. 197–221 und P. Bourdieu, Nachwort in E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967, S. 135–167, dt. P. Bourdieu, *Der Habitus als Vermittlung von Struktur und Praxis*, in ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, S. 125–158). Tatsächlich existiert es nur durch seine Verkörperung in der Besonderheit der Interessen und Einstellungen eines einzelnen Künstlers (etc.) und ist niemals etwas anderes als das durch die rückblickende Betrachtung des Wissenschaftlers durchgeführte Zusammenrechnen unzähliger *Künstler-Wollen* (oder, wenn man es nietzscheanisch will, *Künstler-Willen*).

³² Man sieht hier den gesamten Nutzen, den aus dieser Sicht das Studium von Persönlichkeiten bedeuten könnte, die, indem sie in mehr oder weniger »schöpferischer« Weise an mehreren Feldern beteiligt waren, gemäß dem leibnizischen Modell der möglichen Welten mehrere Verwirklichungen des gleichen Habitus hervorgebracht haben (wie in der Verbrauchordnung die verschiedenen Künste objektiv systematischen Ausdrücken desselben Geschmacks, als »Gegenstücke« im Sinne von Lewis, Gelegenheit geben können).

* Dt. im Original.

geographische Einheit – Basel, Berlin, Paris oder Wien – zugrunde, dann setzt man sich dem Rückfall in eine Definition der Einheit im Sinne des *Zeitgeistes*³³ aus. Tatsächlich unterstellt man stillschweigend, daß den Angehörigen derselben »intellektuellen Gemeinschaft« mit einer gemeinsamen Lage verknüpfte Fragestellungen gemeinsam sind – etwa eine Frage nach der Beziehung von Erscheinung und Wirklichkeit –, man unterstellt ebenso, daß sie sich gegenseitig beeinflussen. Wenn man weiß, daß jedes Feld – Musik, Malerei, Dichtung etc. – seine eigenständige Geschichte besitzt, die seine besonderen Regeln und Einsätze bestimmen, ist zu sehen, daß die sich auf die eigentümliche Geschichte des Feldes (oder des *Feldes*) beziehende Deutung Vorbedingung einer Deutung des Zeitzusammenhangs ist, die von anderen Feldern der Kulturproduktion oder dem politischen und ökonomischen Feld handelt. Zur grundlegenden Frage wird also, ob die *gesellschaftlichen Wirkungen einer räumlichen Einheit*, die Tatsache der Teilnahme an denselben besonderen Begegnungsorten, Schriftstellercafés, Zeitschriften, Kulturverbände, Salons etc. oder gleichen kulturellen Botschaften, gemeinsamen Bezugswerken, zwingenden Fragen, wichtigen Ergebnissen ausgesetzt zu sein, hinreichend stark ist, um jenseits der Autonomie der verschiedenen Felder eine gemeinsame Problematik festzulegen, verstanden nicht als *Zeitgeist*, eine Gemeinsamkeit im Geiste oder Lebensstil, sondern als ein Raum der Möglichkeiten, ein System unterschiedlicher Stellungnahmen, in Beziehung zu dem sich jeder definieren muß. Dies führt dazu, in deutlichen Worten die Frage nationaler Traditionen zu stellen, die das Bestehen eines zentralen kulturellen Milieus, einer Kulturhauptstadt mehr oder weniger begünstigen und mehr oder minder die Verfälschung oder im Gegenteil, die Wechselbeziehung zwischen den Angehörigen verschiedener Felder fördern; die ebenso die Schaffung und Besetzung einer über die verschiedenen Felder hinausgehenden intellektuellen Stellung herausfordern oder zulassen, jene des in Frankreich für einen Augenblick in Jean-Paul Sartre verkörperten totalen Intellektuellen; oder die eine besondere Konfiguration der hierarchischen Struktur der Künste (mit der dauernden oder zeit-

* Dt. im Original.

weligen Vorherrschaft einer von ihnen, Musik, Malerei oder Literatur) oder wissenschaftlicher Disziplinen absagen.³³

Stellungen, Einstellungen und Stellungnahmen

Das Feld ist ein Netz objektiver Beziehungen (der Herrschaft oder Unterordnung, der Entspröcherung oder Entgegensetzung etc.) zwischen Stellungen – etwa jene, die einer Gattung wie dem Roman oder einer Untergruppe wie dem Gesellschaftsroman entspricht, jene, die eine Zeitschrift, einen Salon, einen geschlossenen Kreis als Sammelplatz oder Totenbilder einer Produzentengruppe kennzeichnet. Jede Stellung ist durch ihre objektive Beziehung zu anderen Stellungen objektiv bestimmt oder, mit anderen Worten, durch das System der wesentlichen, d. h. wirkmächtigen Eigenschaften, die erlauben, sie in Beziehung zu anderen Stellungen einzuordnen. Alle Stellungen hängen, auch in ihrem Bestand und den Festlegungen, die sie ihren Inhabern aufzwingen, von ihrer gegenwärtigen und möglichen Lage in der Struktur des Feldes ab, d. h. in der Verteilungsstruktur von Kapitalsorten (oder Machtarten), deren Besitz die Erlangung besondersartiger, vom Feld ins Spiel gebrachter Gewinne (wie literarisches Ansehen) befähigt. Unterschiedlichen Stellungen (die sich in einem so gering institutionalisierten Univer-

³³ Diese Verschiebungen zwischen den Hierarchien können Grundlage für oft dem »Nationalcharakter« angelastete Unterschiede sein und tragen zur Erklärung der Formen bei, die der *internationale Umschlag* von Ideen, intellektuellen Moden und Modellen annehmen kann. Der Vorrang, der in Frankreich, zumindest im Umfeld des 20. Jahrhunderts, der Literatur und der Person des Schriftstellers (im Gegensatz zum Kritiker und zum Pedanten) zugestanden wird und sich bis ins Bildungssystem hinein in Form einer Reihe von Entgegensetzungen zwischen Literatur (*agrégation de lettres*) und Philologie (*agrégation de grammaire*), Rede und Gelehrsamkeit, Brillanz und Ernsthaftigkeit, bürgerlich und kleinbürgerlich wiederfindet, beherrscht das ganze 19. Jahrhundert über die gesamte Beziehung, die einzelne Akteure zum deutschen Modell unterhalten können: die Hierarchie der Disziplinen (Literatur/Philologie) wird so stark mit einer Hierarchie der Nationen (Frankreich/Deutschland) gleichgesetzt, daß jene, die dieses politisch überdeterminierte Verhältnis umzukehren suchen, einer Art Landesverrats verdächtigt werden (man denke an die nationalistischen Polemiken Agathons gegen die Neue Sorbonne).

sum wie dem literarischen oder künstlerischen Feld³⁴ nur über die Eigenschaften ihrer Inhaber begreifen lassen) entsprechen homologe *Stellungnahmen*, offensichtlich literarische oder künstlerische Werke, aber auch politische Handlungen oder Reden, Manifeste oder Polemiken etc. Dies zwingt zur Ablehnung der Wahl zwischen interner Lesart des Werkes und der Erklärung anhand der gesellschaftlichen Bedingungen seiner Herstellung oder seines Verbruchs.

Das Netz der objektiven Beziehungen zwischen den Stellungen begründet und leitet die Strategien, die Inhaber unterschiedlicher Stellungen in ihren Kämpfen zur Verteidigung oder Verbesserung ihrer Stellung einsetzen: tatsächlich hängen diese Strategien hinsichtlich ihrer Kraft und Gestalt von der Stellung ab, die jeder Akteur in den Kräftebeziehungen einnimmt. Im Zustand des Gleichgewichts neigt der *Raum der Stellungen* dazu, den *Raum der Stellungnahmen* zu beherrschen; die grundlegenden Veränderungen des Raumes der Stellungnahmen (literarische oder künstlerische Revolutionen) können sich nur aus Veränderungen der entscheidenden Kräftebeziehungen des Raumes der Stellungen ergeben, die selbst durch das Zusammentreffen von Umsturzbahnen eines Teils der Produzenten mit den Erwartungen eines Teils

³⁴ Man gewinnt nichts, wenn man den Begriff des literarischen Feldes durch den der »Institution« ersetzt: abgesehen davon, daß er mit seinen durcheinandermenschlichen Konnotationen Gefahr läuft, eine konsensuelle Vorstellung eines sehr konfliktreichen Universums auszulösen, läßt dieser Begriff eine der bedeutendsten Eigenschaften des literarischen Feldes verschwinden, nämlich seinen schwachen Institutionalierungsgrad. Ablesen läßt sich dies unter anderem am gänzlichen Fehlen eines Schiedsgerichtes und rechtlicher oder institutioneller Sicherheiten bei den Auseinandersetzungen um Vorrang und Einfluß und, allgemeiner, bei den Kämpfen um die Verteidigung oder Eröberung beherrschender Stellungen: so hat in den Auseinandersetzungen zwischen Breton und Tzara ersterer im Verlauf des von ihm organisierten »Kongresses zur Festlegung der Richtlinien und Verteidigung des modernen Geistes« nur die Möglichkeit, Vorsorge für ein Eingreifen der Polizei im Falle eines Aufruhrs zu treffen. Und während des letzten Angriffs gegen Tzara anlässlich des Abends der Unterstützung der Berber nimmt er Zuflucht zu Beleidigungen und Schlägen (er bricht Pierre de Massot mit einem Stockschlag den Arm), während Tzara die Polizei ruft (vgl. J. P. Bertrand/J. Dubois/P. Durand, *Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919–1924, Pratiques* 38, Juni 1983, S. 27–53).

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
5. Sitzung 20.03.17

- Texte 1. Gérard Genette, Die Erzählung (Auszug)
2. Roland Barthes, Mythen des Alltags (Auszug)

Text 1: Gérard Genette, Die Erzählung (Auszug) (1972/1983) (München 1998 (Wilhelm Fink))

Einleitung

Wir benutzen das Wort *Erzählung* normalerweise ohne uns um seine Zweideutigkeit zu kümmern, manchmal ohne sie zu bemerken, und bestimmte Schwierigkeiten der Narratologie haben ihren Ursprung vielleicht in dieser Konfusion. Um hier klarer zu sehen, muß man, wie mir scheint, drei Begriffe deutlich unterscheiden, die alle von diesem einen Ausdruck abgedeckt werden.

In einem ersten Sinn - der heute im gewöhnlichen Gebrauch am evidentesten und zentralsten ist - bezeichnet *Erzählung* die narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet: so wird man als *Erzählung des Odysseus* jene Rede¹ bezeichnen, die der Held im IX. bis XII. Gesang der *Odyssee* vor den Phaiaken hält, und somit diese vier Gesänge selber, d. h. jenen Teil des Homerischen Textes, der vorgibt, diese Rede getreu wiederzugeben.

In einem zweiten, weniger verbreiteten Sinn, der heute aber bei den Analytikern und Theoretikern des narrativen Inhalts üblich geworden ist, bezeichnet *Erzählung* die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander - solche des Zusammenhangs, des Gegensatzes, der Wiederholung usw.: "Analyse der Erzählung" bedeutet dann, daß man einen Komplex von Handlungen und Situationen untersucht, die für sich selbst betrachtet werden, ohne Rücksicht auf das sprachliche oder sonstige Medium, das uns über sie unterrichtet: ein Beispiel wären etwa die Abenteuer, die Odysseus zwischen dem Fall von Troja und seiner Ankunft bei Kalypso erlebt.

In einem dritten Sinn, der wahrscheinlich der älteste ist, bezeichnet *Erzählung* noch ein anderes Ereignis: diesmal nicht mehr das, von dem erzählt wird, sondern das, das darin besteht, daß jemand etwas erzählt: den Akt der Narration selber. Man kann dann sagen, daß die Gesänge IX bis XII der *Odyssee* der "Erzählung des Odysseus" genau in jenem Sinne gewidmet sind wie der XXII. Gesang der "Ermordung der Freier": seine Abenteuer zu erzählen oder die Freier seiner Frau zu ermorden, beides sind Handlungen, und wenn es sich auch von selbst versteht, daß die Existenz dieser Abenteuer (vorausgesetzt, man hält sie, wie Odysseus, für real) in keiner Weise von dieser Erzählhandlung abhängt, so ist es doch nicht minder evident, daß der narrative Diskurs (Erzählung des Odysseus im 1. Sinn) absolut auf ihr beruht, da er ihr *Produkt* ist, so wie jede Aussage Produkt eines Aussageakts ist. Hält man Odysseus hingegen für einen Lügner und die Abenteuer, die er erzählt, für fiktiv, so nimmt dadurch die Bedeutung des narrativen Akts nur noch zu, da von ihm jetzt nicht mehr bloß die Existenz des Diskurses abhängt, sondern auch die

¹A.d.Ü.: Im Original ebenfalls *discours*. Hier sei darauf hingewiesen, daß "Diskurs der Erzählung" oder "narrativer Diskurs" schlicht die "Erzählrede" meint, wobei allerdings Genettes Titel *Discours du récit* doppeldeutig ist und außerdem - man denke an Descartes' *Discours de la méthode* - "Abhandlung über die Erzählung" bedeutet.

fiktionale Existenz der Handlungen, von denen er "berichtet". Offensichtlich gilt für den narrativen Akt Homers selber, wo immer er unmittelbar von den Abenteuern des Odysseus berichtet, dasselbe. Ohne narrativen Akt gibt es folglich keine narrative Aussage und mitunter nicht einmal einen narrativen Inhalt. Hier überrascht es nun, daß sich die Erzähltheorie bislang recht wenig um Probleme des narrativen Aussagevorgangs gekümmert hat und ihre Aufmerksamkeit fast allein auf die Aussage und ihren Inhalt konzentriert hat, so als wäre es völlig nebensächlich, um ein Beispiel zu nennen, daß die Abenteuer des Odysseus teils von Homer erzählt werden, teils von Odysseus selber. Man weiß jedoch, und wir werden später darauf zurückkommen, daß einst Platon dieses Thema seiner Aufmerksamkeit durchaus für würdig befand.

Wie ihr Titel schon andeuten sollte, bezieht sich unsere Untersuchung im wesentlichen auf die Erzählung im geläufigsten Sinn, d. h. auf den narrativen Diskurs, bei dem es sich in der Literatur und damit in dem Fall, der uns hier interessiert, um einen narrativen Text handelt. Doch wie sich zeigen wird, impliziert die Analyse des narrativen Diskurses, so wie ich ihn verstehe, ständig die Untersuchung der Beziehungen einerseits zwischen diesem Diskurs und den Ereignissen, von denen er berichtet (Erzählung im 2. Sinn), andererseits zwischen eben diesem Diskurs und dem Akt, der ihn real (Homer) oder fiktiv (Odysseus) produziert: Erzählung im 3. Sinn. Um jede Verwechslung und sprachliche Umständlichkeit zu vermeiden, müssen wir also von jetzt an jeden der drei Aspekte des Narrativen mit einem eindeutigen Terminus bezeichnen. Ich schlage vor, ohne weiter auf den im übrigen evidenten Gründen für diese Wahl zu insistieren, das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte* zu nennen (auch wenn dieser Inhalt nur von schwacher dramatischer Intensität und ereignisarm sein sollte), den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs *Erzählung* im eigentlichen Sinne, während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt.²

Unser Gegenstand hier ist also die *Erzählung* in dem engeren Sinn, den wir diesem Ausdruck von nun an geben wollen. Es ist deutlich genug, denke ich, daß der narrative Diskurs die einzige der drei soeben unterschiedenen Ebenen ist, die sich direkt einer textuellen Analyse unterziehen läßt, die selbst wiederum das einzige Untersuchungsinstrument ist, über das wir im Feld der literarischen und speziell der Fiktionserzählung verfügen. Wollten wir etwa um ihrer selbst willen die Ereignisse untersuchen, von denen Michelet in seiner *Histoire de France* erzählt, könnten wir immerhin außer auf dieses Werk auf alle möglichen Dokumente zurückgreifen, die die Geschichte Frankreichs betreffen, und wollten wir um ihrer selbst willen die Abfassung dieses Werks untersuchen, könnten wir andere Dokumente verwenden, die dem Text Michelets gleichfalls äußerlich wären und die sein Leben und seine Arbeit in jenen Jahren betreffen, als er an diesem Buch geschrieben hat. Solche

² *Erzählung* und *Narration* bedürfen keiner Rechtfertigung. Was das unlegbar äquivokale Wort *Geschichte* betrifft, so benutze ich mich auf den üblichen Gebrauch ("eine Geschichte erzählen") sowie auf einen, sicherlich enger gefaßten, technischen Gebrauch, der sich aber recht gut eingebürgert hat, seit Trévétan Todorov vorge schlagen hat, zwischen der "Erzählung als Diskurs" (1. Sinn) und der "Erzählung als Geschichte" (2. Sinn) zu unterscheiden. Als eine Art Synonym werde ich auch den Ausdruck *Diegese* benutzen, in dem Sinne wie er von den Theoretikern der kinematographischen Erzählung verwendet wird.

Quellen aber fehlen dem, der sich zum einen für die Ereignisse interessiert, von denen in jener Erzählung berichtet wird, die *A la Recherche du temps perdu* heißt, und zum anderen für den narrativen Akt, aus dem sie hervorgegangen ist: Kein der *Recherche* äußerliches Dokument und vor allem keine noch so gute Biographie Marcel Prousts, wenn es denn eine gäbe³, könnte ihn über diese Ereignisse oder diesen Akt aufklären, einfach weil beide fiktiv sind und nicht auf Marcel Proust bezogen sind, sondern auf den Helden und wohl auch Erzähler seines Romans. Natürlich steht der narrative Inhalt der *Recherche* für mich nicht völlig beziehungslos neben dem Leben ihres Autors: nur ist die Beziehung eben nicht von der Art, daß man letzteres für eine strenge Analyse der ersteren benutzen kann (oder umgekehrt). Was die narrative Produktion dieser Erzählung betrifft, den Akt Marcel's, der sein früheres Leben erzählt, so wird man sich künftig hüten, ihn mit dem Akt Prousts zu verwechseln, der die *Recherche du temps perdu* schreibt; wir kommen später auf dieses Thema zurück, fürs erste mag es genügen, daran zu erinnern, daß die 521 Seiten von *Du côté de chez Swann*, die im November 1913 bei Grasset erschienen sind, und die Proust naturgemäß in der Zeit vor diesem Datum verfaßt hat, von dem Erzähler (hält man sich an die fiktionale Welt der *Recherche* im ganzen) erst geraume Zeit nach dem Krieg geschrieben worden können. Es ist also ganz allein die Erzählung, die uns hier zum einen über die Ereignisse informiert, von denen sie berichtet, und zum anderen über die Tätigkeit, der sie sich verdanken soll: anders gesagt, unsere Kenntnis von diesen beiden Dingen ist immer nur indirekt, zwangsläufig vermittelt durch den Diskurs der Erzählung, sofern die Ereignisse der Gegenstand dieses Diskurses sind und die genannte Tätigkeit darin Spuren, Kennzeichen oder Indizien hinterläßt, die erkennbar und interpretierbar sind, wie etwa das Vorkommen eines Personalpronomens in der ersten Person, das die Identität von Figur und Erzähler bezeichnet, oder das eines Verbs in Vergangenheitsform, das die Vorzeitigkeit der erzählten Handlung gegenüber der Erzählhandlung bezeichnet, wobei freilich auch direktere und explizitere Hinweise möglich sind.

Geschichte und Narration existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung. Umgekehrt aber ist der narrative Diskurs oder die Erzählung nur was sie ist, sofern sie eine Geschichte erzählt, da sie sonst nicht narrativ wäre (man denke etwa an die *Ethik* Spinozas), und sofern sie eben von jemandem erzählt wird, dem sonst wäre sie (wie etwa eine Sammlung archäologischer Dokumente) überhaupt kein Diskurs. Narrativ ist die Erzählung durch den Bezug auf die Geschichte, und ein Diskurs ist sie durch den Bezug auf die Narration.

Die Analyse des narrativen Diskurses ist für uns also im wesentlichen die Untersuchung der Beziehungen zwischen Erzählung und Geschichte, zwischen Erzählung und Narration sowie (sofern beide in den Diskurs der Erzählung eingeschrieben sind) zwischen Geschichte und Narration. Infolge dieser Position möchte ich eine neue Unterteilung des Untersuchungsfelds vorschlagen, wobei ich mich

³ Die schlechten richten weiter keinen Schaden an, da ihr Hauptfehler darin liegt, einfach auf Proust zu übertragen, was Proust über Marcel sagt, auf Iliers, was er über Combray sagt, auf Cabourg, was er über Balbec sagt, usw.: ein in sich zwar sehr bedenkliches Verfahren, für uns aber gefahrlos: bis auf die Namen wird die *Recherche* nicht verlassen.

⁴ Dieser nicht unstrittige Vorschlag wird hier beibehalten, um sowohl den Helden wie den Erzähler der *Recherche* zu bezeichnen. Die Erklärung dafür gebe ich im letzten Kapitel.

zunächst an der Aufteilung orientiere, die Tzvetan Todorov 1966 vorgenommen hat,⁵ und die die Probleme der Erzählung in drei Kategorien unterteilt hat: In die der *Zeit*, "wo das Verhältnis zwischen der Zeit der Geschichte und der des Diskurses in Frage steht"; in die des *Aspekts* "oder der Weise, wie der Erzähler die Geschichte wahrnimmt"; und in die des *Modus*, d. h. "des Diskurstyps, den der Erzähler verwendet". Die erste Kategorie übernehme ich unverändert in der eben zitierten Form; Todorov hat sie veranschaulicht durch Bemerkungen über die "temporalen Deformationen", d. h. die Verstöße gegen die chronologische Abfolge der Ereignisse, und solche über die Beziehungen (des ineinandergreifens, des Wechsels, der "Verschachtelung") zwischen den verschiedenen Handlungssträngen, die für die Genetiven Aussageakts" und die der "narrativen Wahrnehmung" (von ihm gleichgesetzt mit der *Zeit des Schreibens* und der des *Lesens*) hinzu, die mir die Grenzen seiner eigenen Definition zu überschreiten scheinen, und die ich in einem anderen Rahmen anstellen möchte, da diese Probleme ganz offensichtlich die Beziehungen zwischen Erzählung und Narration betreffen. Die Kategorie des Aspekts⁶ deckte bei Todorov im wesentlichen die Fragen des narrativen *point of view* ab, und die Kategorie des Modus⁷ war zuständig für die Probleme der "Distanz" - die die amerikanische Kritik Jamesher Provenienz im allgemeinen mit Hilfe des Gegensatzpaars von *showing* ("Darstellung" bei Todorov) und *telling* ("Narration") behandelt, worin die Platonischen Kategorien der *Mimesis* (reine Nachahmung) und der *Diegesis*⁸ (reine Erzählung) wiederaufleben⁹, für die verschiedenen Darstellungsweisen der Personenrede, aber auch für die Modi der impliziten oder expliziten Anwesenheit des Erzählers oder Lesers in der Erzählung. Wie eben schon bei der "Zeit handeln, da hier der Akt der Narration und dessen Protagonisten mit ins Spiel kommen, hingegen muß man alles übrige, das Todorov auf Aspekt und Modus verteilt hat, unter einer einzigen großen Kategorie zusammenfassen, die, vorläufig gesagt, die der Darstellungsweisen oder Mimesisstufen ist. Diese Neuverteilung führt also zu einem Kategorisierungssystem, das sich deutlich von dem unterscheidet, das ursprünglich den Anstoß gab. Ich werde es jetzt für sich selbst beschreiben und greife dabei in der Wahl der Termini auf eine Art linguistische Metapher zurück, die man bitte nicht allzu buchstäblich nehmen möge.

Da jede Erzählung - und sei sie so umfangreich und komplex wie die *Recherche du temps perdu*¹⁰ - ein sprachliches Produkt ist, das von einem oder mehreren Ereignissen berichtet, ist es vielleicht legitim, sie als eine, wenn auch noch so gewaltige, Erweiterung eines Verbs im grammatischen Sinne zu betrachten. *Ich gehe, Pier-*

⁵ "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8.

⁶ Die in *Littérature et Signification* (1967) und in "Poetik" (in: *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris 1968, dt. von Eva Moldenhauer: in *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt a. M. 1973) in "Visitor" umgeändert wurde.

⁷ Die 1967 und 1968 in "Register" umgedeutet wurde.

⁸ A.d.Ü.: Nicht zu verwechseln mit der "Diegese"; vgl. unten S. 201.

⁹ Muß man noch eins betonen, daß dieses Werk, wenn es hier als Erzählung behandelt wird, deshalb keinen Prosaspekt reduziert werden soll? Ein Aspekt allerdings, den die Kritik allzuoft vernachlässigt. Prosasicht selber aber nie aus den Augen verloren hat. So spricht er von "der unsichtbaren Berührung, deren Geschichte dies Werk hier ist" (*Recherche*, II, S. 397, dt. S. 1782, von mir hervorgehoben).

re ist gekommen, sind für mich Minimalformen der Erzählung, und umgekehrt werden Aussagen wie *Odysseus kehrt nach Ithaka zurück* oder *Marcel wird Schriftsteller* von der *Odyssee* und der *Recherche* in gewisser Weise nur amplifiziert (im rhetorischen Sinne des Worts). Das berechtigt uns vielleicht dazu, die Probleme der Analyse des narrativen Diskurses nach Kategorien zu ordnen, die der Grammatik des Verbs entlehnt werden und die sich hier auf drei fundamentale Klassen von Bestimmungen reduzieren: da sind 1. die Probleme, die zu den temporalen Beziehungen zwischen Erzählung und Diegese gehören, und die wir unter der Kategorie des Tempus oder der *Zeit* einordnen; 2. die, die zu den Weisen (Formen und Stufen) der narrativen "Darstellung" gehören, also zu den *Modi*¹⁰ der Erzählung; 3. schließlich die, die die Art und Weise betreffen, wie in der Erzählung oder dem narrativen Diskurs die Narration selber impliziert ist, so wie wir sie definiert haben, d. h. die narrative Situation oder Instanz¹¹ und mit ihr ihre beiden Protagonisten: der Erzähler und sein realer oder virtueller Adressat; man könnte versucht sein, diese dritte Kategorie "Person" zu nennen, aber aus Gründen, die später noch deutlich werden, ziehe ich einen Ausdruck vor, der nicht so stark (aber leider immer noch stark genug!) von psychologischen Konnotationen geprägt ist, und dem wir einen sehr viel größeren Begriffsumfang geben werden, so daß "Person" (wobei vor allem an den traditionellen Gegensatz zwischen Erzählungen "in der ersten" und solchen "in der dritten Person" gedacht wird) nur noch ein Aspekt unter anderen sein wird: ich meine den Ausdruck *Stimme*, dessen grammatische Bedeutung Vendryès etwa wie folgt definiert hat: "Handlungsart des Verbs in Beziehung zum Subjekt [...]".¹² Selbstverständlich ist das hier gemeinte Subjekt das der Aussage, während *Stimme* für uns eine Beziehung zum Subjekt (oder allgemeiner zur Instanz) des Aussagevorgangs bezeichnen wird: noch einmal, es handelt sich hier um terminologische Anleihen, die nicht für sich beanspruchen, auf exakten Homologien zu basieren.¹³

Wie man sieht, decken sich die drei hier vorgeschlagenen Klassen, die Unterstellungsfelder abstecken und für die Anordnung der folgenden Kapitel verantwortlich sind¹⁴, nicht mit den drei weiter oben definierten Kategorien, mit denen drei verschiedene Bedeutungen des Worts "Erzählung" auseinandergelassen werden sollten, sondern überschneiden sich mit ihnen auf komplexe Weise: Die *Zeit* und der *Modus* spielen beide auf der Ebene der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*,

¹⁰ Ein Ausdruck, der hier fast dieselbe Bedeutung wie in der Linguistik hat, wenn man etwa die folgende Definition aus dem *Litté* zugrunde legt: "Ein Name für die verschiedenen Verformen, die man benutzt, um die jeweils fragliche Sache mehr oder minder stark zu behaupten, und [...] um die verschiedenen Gesichtspunkte auszudrücken, von denen aus man diese Sache oder Handlung betrachtet."

¹¹ In dem Sinne wie Benveniste von der "Diskursinstanz" spricht (*Problèmes de linguistique générale*, 5. Teil, dt. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974). [A.d.Ü.: Die *situation narrative* entspricht der "Erzählsituation" Franz K. Stanzels und wird in folgenden meist auch so übersetzt.]

¹² Zitiert nach dem *Petit Robert*, s.v. *Voix*. [A.d.Ü.: *Voix* bezeichnet in der Grammatik das "Genus verbi"; *voix active* - "Aktiv", *voix passive* - "Passiv".]

¹³ Eine andere und rein prototypologische Rechtfertigung für die Verwendung dieses Ausdrucks ist die Existenz des wertvollen Buchs von Marcel Müller, das den Titel trägt *Les voix narratives dans 'A la recherche du temps perdu'* (Genf 1965).

¹⁴ Die drei ersten (*Ordnung, Dauer, Frequenz*) handeln von der Zeit, das vierte vom Modus, das fünfte und letzte von der Stimme.

während die *Stimme* sowohl die Beziehungen zwischen *Narration* und *Erzählung* wie die zwischen *Narration* und *Geschichte* umfaßt. Dennoch sollte man sich hüten, diese Termini zu hypostasieren, denn es geht eben jeweils um Relationen und nicht um Substanzen.

Was ist heute ein Mythos? Ich werde sogleich eine erste, ganz einfache Antwort geben, die seiner Etymologie vollkommen entspricht: *Der Mythos ist eine Rede.**¹

Der Mythos ist eine Rede

Natürlich ist der Mythos keine beliebige Rede: Die Sprache muß bestimmte Bedingungen erfüllen, um Mythos zu werden; wir werden sie gleich betrachten. Doch eines muß von Anfang an deutlich festgestellt werden: Der Mythos ist ein System der Kommunikation, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff und keine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. Später wird es erforderlich sein, für diese Form historische Grenzen, Bedingungen ihrer Verwendung anzugeben, und später wird auch die Gesellschaft wieder in sie eingeführt werden müssen; trotzdem ist sie zunächst als Form zu beschreiben. Man sieht, daß es völlig illusorisch wäre, einen Unterschied in der Substanz zwischen den mythischen Objekten zu behaupten: Da der Mythos eine Rede ist, kann alles Mythos werden, was in einen Diskurs eingeht. Der Mythos bestimmt sich nicht durch den Gegenstand seiner Botschaft, sondern durch die Art, wie er sie äußert: Es gibt formale Grenzen des Mythos, keine substantiellen. Also kann alles Mythos werden? Ich glaube ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv. Jeder Gegenstand der Welt kann von einer verschlossenen, stummen Existenz in einen gesprochenen Zustand übergehen, der der Aneignung durch die Gesellschaft zugänglich ist, denn

* Man wird mir tausend andere Bedeutungen des Wortes *Mythos* entgegenhalten. Doch ich habe versucht, Dinge zu definieren, nicht Wörter.

kein Gesetz, auch kein Naturgesetz, verbietet es, von den Dingen zu sprechen. Ein Baum ist ein Baum. Ja, gewiß. Doch ein Baum, von dem Minou Drouet spricht,² ist schon nicht mehr ganz ein Baum, sondern ein geschmückter Baum, einer, der für einen bestimmten Konsum zurechtgemacht wurde, der mit literarischen Gefälligkeiten, Revolten, Bildern versehen, kurz: für einen bestimmten gesellschaftlichen *Gebrauch* ausgestattet ist, der zu der reinen Materie hinzutritt.

Sicher, es wird nicht alles gleichzeitig gesagt. Manche Gegenstände werden nur für einen Augenblick von der mythischen Rede erbeutet und verschwinden dann, während andere an ihre Stelle treten und in den Mythos eingehen. Gibt es *unvermeidlich* suggestive Objekte, wie es Baudelaire von der Frau gesagt hat? Gewiß nicht: Man kann sich sehr alte Mythen denken, doch ewige gibt es nicht; denn nur die menschliche Geschichte läßt das Reale in den Zustand der Rede übergehen, und sie allein bestimmt über Leben und Tod der mythischen Sprache. Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Rede; aus der »Natur« der Dinge kann er nicht hervorgehen.

Diese Rede ist eine Botschaft. Sie muß keine mündliche sein, sondern kann auch aus Schriftzeichen oder Darstellungen bestehen. Der schriftliche Diskurs, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, der Sport, Schauspiele, Werbung, all das kann als Träger der mythischen Rede dienen. Der Mythos ist weder durch sein Objekt noch durch seine Materie zu definieren, denn man kann jede beliebige Materie willkürlich mit Bedeutung ausstatten: Der Pfeil, den man überbringt und der eine Herausforderung bedeutet, ist ebenfalls eine Rede. Zwar wecken etwa Bild und Schrift im Bereich der Wahrnehmung nicht dieselbe Art von Bewußtsein, und schon ein Bild gestattet viele Lesarten: Ein Schema eignet sich viel eher als eine Zeichnung dazu, Bedeutung zu vermitteln, eine Imita-

tion eher als ein Original, eine Karikatur eher als ein Porträt. Aber hier geht es bereits nicht mehr um eine theoretische Art der Darstellung, sondern um *dieses* Bild, das für *diese* Bedeutung gegeben wird. Die mythische Rede wird aus einer Materie geformt, die im Hinblick auf eine entsprechende Botschaft schon bearbeitet ist. Weil alle Materialien des Mythos, seien sie bildlich oder graphisch, eine Bedeutungsintention voraussetzen, kann man unabhängig von ihrer Materie über sie diskutieren. Gewiß ist diese Materie nicht gleichgültig: Das Bild ist zwingender als die Schrift, es drängt uns die Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu gliedern, ohne sie räumlich zu streuen. Doch das ist kein entscheidender Unterschied mehr. Sobald das Bild Bedeutung enthält, wird es Schrift; als Schrift fordert es eine *Lexis*.

Unter *Sprache*, *Diskurs*, *Rede* usw. ist hier also von nun an jede bedeutungshaltige Einheit oder Synthese zu verstehen, sei sie verbaler oder visueller Art. Wir werden eine Photographie mit demselben Recht als Rede betrachten wie einen Zeitungsartikel; die Objekte selbst können Rede werden, wenn sie etwas bedeuten. Diese generalisierte Auffassung von Sprache wird übrigens von der Geschichte der Schriftsysteme selbst gestützt: Lange vor der Erfindung unseres Alphabets waren Objekte wie die Quipus der Inka oder Zeichnungen wie die Piktogramme reguläre Rede. Das heißt nicht, daß man die mythische Rede als Sprache [*langue*] behandeln müßte; in Wirklichkeit gehört der Mythos zu einer allgemeineren, gegenüber der Linguistik erweiterten Wissenschaft, nämlich der *Semiologie*.

Der Mythos als semiologisches System

Als Untersuchung einer Rede ist die Mythologie in der Tat nur ein Bruchstück jener umfassenden Wissenschaft der Zeichen, die Saussure vor etwa vierzig Jahren unter dem Namen

Semiologie postuliert hat.³ Noch hat sich die Semiologie nicht herausgebildet. Trotzdem kommt seit Saussure und manchmal auch unabhängig von ihm ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Forschung fortwährend auf das Problem der Bedeutung zurück: Die Psychoanalyse, der Strukturalismus, die eidetische Psychologie, manche neuen Versuche der Literaturkritik wie etwa die Bachelards wollen Tatsachen nur noch unter ihrem Bedeutungsaspekt untersuchen. Eine Bedeutung postulieren heißt nun aber auf die Semiologie Bezug nehmen. Ich will nicht sagen, daß die Semiologie von all diesen Forschungen gleichermaßen Rechenschaft gäbe; inhaltlich unterscheiden sie sich. Doch sie haben ein gemeinsames Statut: Sie alle sind Wissenschaften von Werten. Sie begnügen sich nicht damit, das Faktum zu treffen; sie definieren und erforschen es als etwas, das *als etwas gilt*.

Die Semiologie ist eine Wissenschaft der Formen, da sie Bedeutungen unabhängig von ihrem Inhalt untersucht. Ich möchte ein Wort über die Notwendigkeit und die Grenzen einer solchen formalen Wissenschaft sagen. Ihre Notwendigkeit ist die jeder exakten Sprache. Schdanow spottete über den Philosophen Alexandrow, der vom »kugelförmigen Aufbau unseres Planeten« sprach. »Bis heute hatte es den Anschein«, sagt Schdanow, »daß kugelförmig nur die Form sein kann.«⁴ Schdanow hatte recht: Man kann über Strukturen nicht in der Begrifflichkeit von Formen sprechen und umgekehrt. Es mag sein, daß auf der Ebene des »Lebens« Strukturen und Formen eine ununterscheidbare Totalität bilden. Doch mit dem Unnennbaren kann die Wissenschaft nichts anfangen: Sie muß vom »Leben« sprechen, wenn sie es verändern will. Gegen eine – im übrigen platonische – Donquichotterie der Synthese muß jede Kritik zur Askese bereit sein, zur Künstlichkeit der Analyse, und in der Analyse muß sie Methoden und Sprachen einander anpassen. Hätte sich die historische Kritik weniger vom Gespenst des »Formalismus« erschrek-

ken lassen, wäre sie vielleicht weniger steril gewesen; vielleicht hätte sie dann begriffen, daß die spezifische Untersuchung der Formen mitnichten den notwendigen Prinzipien der Totalität und der Geschichte widerspricht. Ganz im Gegenteil: Je spezifischer ein System in seinen Formen definiert ist, desto zugänglicher ist es für die historische Kritik. Um ein bekanntes Wort zu parodieren, würde ich sagen, daß ein wenig Formalismus von der Geschichte wegführt, während viel Formalismus zu ihr zurückführt. Gibt es ein besseres Beispiel einer totalen Kritik als die zugleich formale und historische, semiologische und ideologische Beschreibung des Sakralen in Sartres *Saint Genet*? Die Gefahr liegt vielmehr darin, die Formen als uneindeutige Objekte zu betrachten, halb Formen und halb Substanzen, und die Formen mit einer Formsubstanz zu versehen, wie es etwa der Schdanowsche Realismus getan hat. Die Semiologie, in ihre Grenzen verwiesen, ist keine metaphysische Falle; sie ist eine Wissenschaft unter anderen, notwendig, doch nicht hinreichend. Es kommt darauf an, zu erkennen, daß die Einheit einer Erklärung nicht dadurch zu erreichen ist, daß man diesen oder jenen Erklärungsansatz amputiert, sondern – gemäß dem Wort von Engels – dadurch, daß man die beteiligten Spezialwissenschaften in einen dialektischen Zusammenhang bringt. Ebenso verhält es sich mit der Mythologie. Sie ist zugleich Teil der Semiologie als formalen Wissenschaft und der Ideologie als historischer Wissenschaft: Sie untersucht Ideen-in-Form.*

* Die Entwicklung der Werbung, der großen Zeitungen, des Rundfunks, der Illustrierten, ganz abgesehen von dem Fortleben zahlloser Kommunikationsriten (Riten des sozialen Auftritts), macht die Begründung einer semiologischen Wissenschaft dringlicher denn je. Wie viele wirklich bedeutungsleere Bereiche durchlaufen wir während eines Tages? Sehr wenige, manchmal gar keinen. Ich bin am Meer: Gewiß, es enthält keinerlei Botschaft. Doch am Strand, wieviel semiologisches Material! Fahnen, Werbesprüche, Schilder, Bekleidungen, sogar Sonnenbräune – sie alle sind Botschaften, sie alle teilen mir etwas mit.

Ich erinnere also daran, daß jede Semiologie eine Beziehung zwischen zwei Termen postuliert, einem Signifikanten und einem Signifikat. Diese Beziehung setzt Objekte verschiedener Ordnung in Relation, und deshalb ist sie keine Gleichheit, sondern eine Äquivalenz. Es ist hier darauf zu achten, daß ich es im Gegensatz zu der geläufigen Redeweise, die mir einfach nur sagt, daß der Signifikant das Signifikat *ausdrückt*, im gesamten semiologischen System nicht mit zwei, sondern mit drei Termen zu tun habe; denn ich erfasse keineswegs einen Term nach dem anderen, sondern die Korrelation, die sie beide vereint. Es gibt also den Signifikanten, das Signifikat und das Zeichen, das die assoziative Gesamtheit der ersten beiden Terme ist. Betrachten wir einen Rosenstrauß: Ich lasse ihn meine Leidenschaft *bedeuten*. Gibt es hier also nur einen Signifikanten und ein Signifikat, die Rosen und meine Leidenschaft? Nicht einmal das: genaugenommen gibt es hier nur »verleidenschaftlichte« Rosen. Doch auf analytischer Ebene haben wir durchaus drei Terme, denn diese mit Leidenschaft besetzten Rosen lassen sich durchaus und zutreffend in Rosen und Leidenschaft zerlegen. Die einen wie die anderen existierten, bevor sie sich verbanden und ein drittes Objekt bildeten, das Zeichen. Sowenig ich im Bereich des Erlebens die Rosen von der Botschaft trennen kann, die sie tragen, so wenig kann ich auf analytischer Ebene die Rosen als Signifikanten und die Rosen als Zeichen miteinander vermengen: Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn. Nehmen wir einen schwarzen Kieselstein: Ich kann ihn auf mehrere Weisen bedeuten lassen, er ist ein bloßer Signifikant; doch wenn ich ihn mit einem bestimmten Signifikat versehen (dem eines Todesurteils zum Beispiel bei einer anonymen Abstimmung), wird er zu einem Zeichen. Natürlich bestehen zwischen dem Signifikanten, dem Signifikat und dem Zeichen so enge funktionale Implikationen (etwa zwischen Teil und Ganzem), daß es vergeblich scheinen mag, sie zu zerlegen;

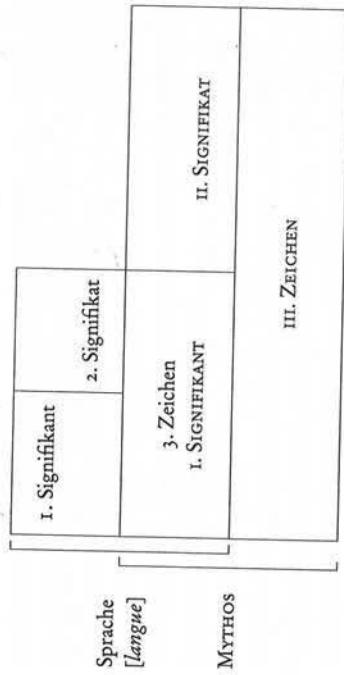
doch wird man gleich sehen, daß diese Unterscheidung zentrale Bedeutung für die Untersuchung des Mythos als semiologisches Schema hat.

Natürlich sind diese drei Terme rein formal, und man kann ihnen verschiedene Inhalte geben. Hier ein paar Beispiele: Für Saussure, der über ein besonderes, jedoch methodologisch exemplarisches semiologisches System gearbeitet hat, die Sprache [*langue*], ist das Signifikat der Begriff, der Signifikant das (psychische) Lautbild, während die Beziehung zwischen Begriff und Bild das Zeichen (zum Beispiel das Wort) oder die konkrete Einheit ist.* Für Freud ist bekanntlich der psychische Apparat eine Schichtung von Äquivalenzbeziehungen, in denen etwas *als etwas gilt*. Ein Term (ich verzichte darauf, ihm einen Vorrang zu geben) wird vom manifesten Sinn des Verhaltens gebildet, der andere von seinem latenten oder eigentlichen Sinn (zum Beispiel dem Substrat des Traumes); der dritte Term ist auch hier eine Korrelation zwischen den ersten beiden, nämlich der Traum selbst als Ganzes, die Fehlleistung oder die Neurose, verstanden als ökonomische Kompromißbildungen, die durch die Verbindung zwischen einer Form (erster Term) und einer intentionalen Funktion (zweiter Term) zustande kommen. Man sieht hier, wie notwendig es ist, das Zeichen vom Signifikanten zu unterscheiden: Für Freud ist der Traum ebensowenig das manifest Gegebene wie der latente Inhalt; er ist die funktionale Verbindung der beiden Terme. In der Sartreschen Kritik schließlich (ich werde mich auf diese drei bekannten Beispiele beschränken) besteht das Signifikat in der Urkrise des Subjekts (die Trennung von der Mutter bei Baudelaire, die Benennung des Diebstahls bei Genet²); die Literatur als Diskurs bildet den Signifikanten; und das Verhältnis zwischen Krise und Diskurs bestimmt das Werk, das eine Bedeutung ist. Natürlich wird dieses drei-

* Der Begriff des Wortes ist einer der umstrittensten in der Linguistik. Ich behalte ihn der Einfachheit halber bei.

dimensionale Schema, so konstant es in seiner Form ist, nicht immer auf die gleiche Weise ausgefüllt. Man kann also nicht oft genug wiederholen, daß die Semiologie nur auf der Ebene der Formen, nicht der Inhalte eine Einheit bilden kann; ihr Feld ist begrenzt, sie bezieht sich nur auf eine Sprache [*langage*] und kennt nur eine Operation: Lektüre oder Entzifferung.

Im Mythos findet sich dieses dreidimensionale Schema, von dem ich eben sprach, wieder: Signifikant, Signifikat und Zeichen. Doch der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die schon vor ihm existiert: *Er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), wird im zweiten einfacher Signifikant. Man muß hier daran erinnern, daß die Materialien der mythischen Rede (Sprache [*langue*] im engeren Sinne, Photographie, Malerei, Plakat, Ritus, Objekt usw.), so verschieden sie anfangs auch sein mögen, auf die reine Bedeutungsfunktion beschränkt werden, sobald sie der Mythos erfaßt. Der Mythos sieht in ihnen nur ein und denselben Rohstoff; ihre Einheit liegt darin, daß sie alle auf den einfachen Status einer Sprache [*langage*] reduziert werden. Ob es sich um eine Buchstaben- oder Bilderschrift handelt, der Mythos sieht in ihnen nur eine Zeichengesamtheit, nur ein Gesamtzeichen, den abschließenden Term einer ersten semiologischen Kette. Und genau dieser letzte Term wird zum ersten oder partiellen Term des erweiterten Systems, das er errichtet. Alles verläuft so, als verschöbe der Mythos das formale System der ersten Bedeutungen um eine Raste. Da diese Verschiebung für die Analyse des Mythos entscheidend ist, will ich sie hier folgendermaßen wiedergeben, wobei die Verräumlichung des Schemas natürlich nur eine schlichte Metapher ist:



Wie man sieht, umfaßt der Mythos zwei semiologische Systeme, von denen das eine gegenüber dem anderen ausspricht: ein linguistisches System, die Sprache [*langue*] (oder die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen), die ich *Objektsprache* nennen werde, weil es die Sprache [*langage*] ist, deren sich der Mythos bemächtigt, um sein eigenes System zu konstruieren; und der Mythos selbst, den ich *Metasprache* nenne, weil es sich um eine zweite Sprache [*langue*] handelt, in der man von der ersten spricht. Bei der Reflexion über die Metasprache braucht der Semiologe sich nicht mehr um die Zusammensetzung der Objektsprache zu kümmern, er muß das linguistische System nicht mehr im einzelnen betrachten. Er muß von ihr nur den Gesamtterm oder das Gesamtzeichen kennen und nur insoweit, als dieser Term für den Mythos bereitsteht. Das ist der Grund dafür, warum der Semiologe Schrift und Bild auf gleiche Weise behandeln darf: Er behält von beiden nur, daß sie *Zeichen* sind; mit der gleichen Bedeutungsfunktion versehen, treten sie an die Schwelle des Mythos, und beide bilden eine Objektsprache.

Es ist an der Zeit, ein oder zwei Beispiele mythischer Rede zu liefern. Das erste entnehme ich einer Notiz Valéry's: * Ich

* Paul Valéry, *Windstrieche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, übersetzt von Bernhard Böschstein u. a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 79.

bin Schüler der Quinta auf einem französischen Gymnasium; ich schlage meine lateinische Grammatik auf und lese darin einen Satz aus einer Fabel von Äsop oder Phädrus: *quia ego nominor leo*. Ich halte inne und überlege. Dieser Satz enthält eine doppelte Bedeutung. Einerseits haben die Wörter einen einfachen Sinn: *denn ich werde Löwe genannt*. Andererseits steht der Satz offenbar da, um mir etwas anderes zu bedeuten. Insofern er sich an mich, den Quintaner, wendet, sagt er mir klar: Ich bin ein grammatisches Beispiel, das die Regel der Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnomen veranschaulichen soll. Ich muß sogar erkennen, daß mir der Satz seinen Sinn gar nicht *bedeutet*, daß er kaum den Versuch unternimmt, mir vom Löwen und davon, wie er heißt, zu sprechen; seine eigentliche und letzte Bedeutung besteht darin, sich mir als Beispielfall einer bestimmten Kongruenz einzuprägen. Ich schließe daraus, daß ich ein besonderes, erweitertes semiologisches System vor mir habe, da es die Sprache [*langue*] übersteigt: Zwar gibt es einen Signifikanten, doch dieser Signifikant besteht selbst aus einem Ganzen von Zeichen, er ist selbst bereits ein primäres semiologisches System (*ich werde Löwe genannt*). Anschließend läuft das formale Schema korrekt ab: Es gibt ein Signifikat (*ich bin ein grammatisches Beispiel*), und es gibt eine Gesamtbedeutung, die nichts anderes ist als die Korrelation zwischen Signifikant und Signifikat; denn die Benennung des Löwen und das grammatische Beispiel werden mir nicht gesondert voneinander gegeben.

Nun ein anderes Beispiel: Ich bin beim Friseur, man reicht mir ein Heft von *Paris-Match*. Auf dem Titel erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, die Augen erhoben und vermutlich auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Dies ist der *Sinn* des Bildes. Doch ob naiv oder nicht, ich sehe wohl, was es mir bedeutet: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß seine Söhne, ungeachtet der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen und daß es keine besse-

re Antwort auf die Gegner eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer, mit dem dieser Schwarze seinen angeblichen Unterdrückern dient. Auch hier habe ich also wieder ein erweitertes semiologisches System vor mir: Es gibt einen Signifikanten, der selbst aus einem vorangehenden semiologischen System besteht (*ein schwarzer Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*); es gibt ein Signifikat (das hier ein bewußt hergestelltes Gemisch aus Franzosentum und Soldatentum ist); schließlich gibt es eine *Präsenz* des Signifikats vermittels des Signifikanten.

Ehe wir zu einer Analyse der einzelnen Begriffe des mythologischen Systems übergehen, sollten wir uns über die Terminologie verständigen. Wir wissen jetzt, daß der Signifikant im Mythos sich unter zwei Gesichtspunkten betrachten läßt: als abschließender Term des linguistischen Systems oder als Ausgangsterm des mythischen Systems. Wir brauchen also zwei Namen: Auf der Ebene der Sprache [*langue*], das heißt als abschließenden Term des ersten Systems, werde ich den Signifikanten *Sinn* nennen (*ich werde Löwe genannt*; ein Neger erweist den französischen militärischen Gruß). Auf der Ebene des Mythos nenne ich ihn *Form*. Beim Signifikat ist keine Doppeldeutigkeit möglich; wir lassen ihm den Namen *Be-griff*. Der dritte Term ist die Korrelation der ersten beiden: Im System der Sprache [*langue*] ist es das *Zeichen*; doch läßt sich dieses Wort nicht unzweideutig übernehmen, da im Mythos (und ebendarin liegt seine hauptsächlichste Besonderheit) der Signifikant bereits aus *Zeichen* der Sprache [*langue*] besteht. Ich werde den dritten Term des Mythos die *Bedeutung* nennen. Dieses Wort ist hier um so berechtigter, als der Mythos tatsächlich eine Doppelfunktion innehat: Er bezeichnet und deutet an, er gibt zu verstehen und schreibt vor.

Die Form und der Begriff

Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer. Als Sinn postuliert der Signifikant bereits eine Lektüre, ich erfasse ihn mit den Augen, er hat eine sinnliche Realität (im Gegensatz zum linguistischen Signifikanten, der rein psychisch ist), er ist reich: Die Benennung des Löwen, der Gruß des Negers sind einleuchtende Gesamtheiten, verfügen über genügend Rationalität; als Ganzes linguistischer Zeichen hat der Sinn des Mythos einen eigenen Wert; er gehört zu einer Geschichte, zu der des Löwen oder zu der des Negers. Im Sinn hat sich bereits eine Bedeutung herausgebildet, die durchaus sich selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine leere, parasitäre Form machte. Der Sinn ist bereits vollständig, er postuliert ein Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine geordnete Reihe von Tatsachen, Ideen, Entscheidungen.

Indem er Form wird, verliert der Sinn seinen Zusammenhang; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, er bleibt nur noch Buchstabe. Es findet hier eine paradoxe Permutation der Lektüroperationen statt, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Signifikanten. Schließt man *quia ego nominor leo* in ein rein linguistisches System ein, findet der Satz darin seine Fülle, seinen Reichtum, seine Geschichte wieder: Ich bin ein Tier, ein Löwe, ich lebe in einem bestimmten Land, ich kehre von der Jagd zurück; man möchte, daß ich meine Beute mit einer Färsche, einer Kuh und einer Ziege teile; aber da ich der Stärkste bin, weise ich mir selbst alles zu, aus verschiedenen Gründen, deren letzter ganz einfach der ist, daß ich *Löwe genannt werde*. Doch als Form des Mythos enthält der Satz so gut wie nichts mehr von dieser langen Geschichte.

Der Sinn enthielt ein ganzes Wertesystem: eine Geschichte, eine Geographie, eine Moral, eine Zoologie, eine Literatur. Die Form hat diesen ganzen Reichtum zurückgedrängt: Ihre neue Armut verlangt nach einer Bedeutung, die sie ausfüllt. Man muß die Geschichte des Löwen weit zurücktreten lassen, um Platz für das grammatische Beispiel zu schaffen, man muß die Biographie des Negers einklammern, wenn man das Bild freisetzen und für die Aufnahme seines Signifikats vorbereiten will.

Der wichtigste Punkt bei alledem ist jedoch, daß die Form den Sinn nicht beseitigt; sie läßt ihn verarmen, drängt ihn zurück, hält ihn sich zur Verfügung. Man glaubt, der Sinn werde sterben, aber es ist ein aufgeschobener Tod; der Sinn verliert seinen Wert, bleibt jedoch am Leben, die Form des Mythos wird von ihm zehren. Der Sinn wird der Form als leicht zugänglicher Vorrat von Geschichte dienen, als ein disponibler Reichtum, der in raschem Wechsel herangezogen und wieder fallengelassen werden kann. Die Form muß unablässig im Sinn wieder Wurzeln fassen und dort finden, wovon sie sich ihrer Natur gemäß nähren kann; vor allem aber muß sie sich in ihm verbergen können. Es ist dieses erstaunliche Versteckspiel zwischen Sinn und Form, das den Mythos ausmacht. Die Form des Mythos ist kein Symbol: Der salutierende Neger ist kein Symbol des französischen Imperiums, dafür hat er zuviel Präsenz; er erscheint als ein reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, *unbestreitbares* Bild. Doch gleichzeitig ist diese Präsenz domestiziert, abgedrängt, gleichsam durchsichtig geworden; sie weicht ein wenig zurück, macht sich zur Komplizin eines Begriffs, der sich in voller Rüstung vor ihr aufbaut, der französischen Imperialität: Sie wird *erborgt*.

Betrachten wir nun das Signifikat: Die Geschichte, die aus der Form herausfließt, wird vom Begriff vollständig aufgesogen. Der Begriff nun ist determiniert: Er ist zugleich ge-

schichtlich und intentional; er ist das Motiv, das den Mythos hervorwuchern läßt. Die grammatische Exemplarität, die französische Imperialität sind der eigentliche Antrieb des Mythos. Der Begriff stellt die Verkettung von Ursachen und Wirkungen, Motiven und Absichten wieder her. Im Gegensatz zur Form ist der Begriff keineswegs abstrakt: Er ist erfüllt von einer Situation. Durch den Begriff wird dem Mythos eine ganz neue Geschichte implantiert. In die Benennung des Löwen, die zuvor ihres Zusammenhangs beraubt wurde, lockt nun das grammatische Beispiel meine gesamte Existenz: die Zeit, die mein Leben in eine Epoche gelegt hat, in der lateinische Grammatik gelehrt wird; die Geschichte, die mich durch ein Spiel gesellschaftlicher Segregation von jenen Kindern getrennt hat, die kein Latein lernen; die pädagogische Tradition, nach der dieses Beispiel Äsop oder Phädrus entnommen wird; meine eigenen Sprachgewohnheiten, die in der Kongruenz von Prädikatsnomen und Subjekt eine bemerkenswerte Tatsache sehen, die der Veranschaulichung durch ein Beispiel wert ist. Das gleiche gilt für den salutareren Neger: Als Form ist sein Sinn knapp, isoliert, verarmt; als Begriff der französischen Imperialität wird er mit der Totalität der Welt wieder neu verknüpft: mit der allgemeinen Geschichte Frankreichs, seinen kolonialen Abenteuern, seinen gegenwärtigen Schwierigkeiten. Im Grunde ist das, was sich in diesem Begriff festsetzt, weniger das Reale als eine bestimmte Kenntnis des Realen; beim Übergang vom Sinn zur Form verliert das Bild an Wissen, um desto leichter das des Begriffs aufzunehmen. Allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen wirr, ein aus unscharfen, unbegrenzten Assoziationen bestehendes Wissen. Man muß diese Offenheit des Begriffs betonen; er ist keineswegs eine abstrakte, gereinigte Essenz, sondern ein formloser, instabiler, nebelhafter Niederschlag; seine Einheit und sein Zusammenhang sind vor allem funktional bedingt.

Insofern kann man sagen, daß das grundlegende Merkmal des mythischen Begriffs darin besteht, *angepaßt zu sein*: Die grammatische Exemplarität wendet sich an eine ganz bestimmte Klasse von Schülern, die französische Imperialität soll diese bestimmte Lesergruppe und keine andere ansprechen. Der Begriff entspricht genau einer Funktion; was ihn definiert, ist eine Tendenz. Das erinnert unweigerlich an das Signifikat eines anderen semiologischen Systems, der Freud'schen Theorie. Bei Freud ist der zweite Term des Systems der latente Sinn (der Inhalt) des Traums, der Fehlleistung, der Neurose. Nun macht Freud klar, daß der zweite Sinn des Verhaltens dessen eigentlicher Sinn ist, der an eine vollständige Situation mit ihrer ganzen Tiefe angepaßt ist; ebenso wie der mythische Begriff gibt er die Intention des Verhaltens wieder.

Ein Signifikat kann mehrere Signifikanten haben; das ist zumal beim linguistischen und beim psychoanalytischen Signifikat der Fall. Das gleiche gilt für den mythischen Begriff; ihm steht eine unbegrenzte Menge von Signifikanten zur Verfügung. Ich kann tausend lateinische Sätze bilden, die mir die Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnomen deutlich machen, ich kann tausend Bilder erfinden, die mir die französische Imperialität vor Augen führen. Das heißt: *Quantitativ* ist der Begriff um vieles ärmer als der Signifikant, oft repräsentiert er sich nur selbst. Zwischen Form und Begriff sind Armut und Reichtum umgekehrt proportional: Der qualitativen Armut der Form, Verwahrin eines verknüpften Sinns, entspricht ein Reichtum des Begriffs, der für die gesamte Generation offen ist; und der quantitativen Fülle der Formen entspricht eine geringe Zahl von Begriffen. Diese Wiederholung des Begriffs durch die verschiedenen Formen hindurch ist für den Mythologen wertvoll; sie erlaubt es, den Mythos zu entziffern: die beharrliche Wiederkehr eines Verhaltens enthüllt seine Absicht. Darin bestätigt sich, daß es kein gere-

geltes Verhältnis zwischen dem Umfang des Signifikats und dem des Signifikanten gibt: In der Sprache [*langue*] ist dieses Verhältnis proportioniert, es überschreitet kaum das Wort oder wenigstens die konkrete Einheit. Im Mythos hingegen kann sich der Begriff über einen sehr großen Bereich von Signifikantem erstrecken. Zum Beispiel kann ein ganzes Buch der Signifikant eines einzigen Begriffs sein; und umgekehrt kann eine winzige Form (ein Wort, eine Geste, selbst eine beiläufige, sofern sie bemerkt wird) als Signifikant für einen Begriff dienen, der mit einer sehr reichen Geschichte gefüllt ist. Während es in der Sprache [*langue*] ungewöhnlich ist, kommt dieses disproportionale Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat nicht nur im Mythos vor: Bei Freud etwa ist die Fehlleistung ein winziger Signifikant, der mit dem eigentlichen Sinn, den er verrät, in keinem Verhältnis steht.

Wie schon gesagt, es gibt keine Beständigkeit in den mythischen Begriffen: Sie können sich bilden, sich wandeln, zerfallen, vollständig verschwinden. Und gerade weil sie historisch sind, kann die Geschichte sie sehr leicht beseitigen. Diese Instabilität zwingt den Mythologen zu einer geeigneten Terminologie, über die ich hier ein Wort sagen möchte, weil sie oft Anlaß von Ironie wird. Es geht um den Neologismus. Der Begriff ist ein konstitutives Element des Mythos; wenn ich Mythen entziffern will, muß ich Begriffe benennen können. Einige liefert mir das Wörterbuch: Güte, Barmherzigkeit, Gesundheit, Menschlichkeit usw. Doch solche Begriffe sind, eben weil sie mir das Wörterbuch liefert, *per definitionem* nicht historisch. Am häufigsten brauche ich aber gerade vergängliche Begriffe, die an begrenzte Zusammenhänge gebunden sind: In diesem Fall sind Wortschöpfungen unvermeidlich. China ist eine Sache; die Vorstellung, die sich bis vor noch nicht langer Zeit ein französischer Kleinbürger davon machen konnte, eine andere. Für jene besondere Mischung von Glöckchen, Rikschas und Opiumhöhlen gibt es kein an-

deres Wort als Sinität. Das ist nicht schön? Man tröste sich immerhin damit, daß ein begrifflicher Neologismus nie arbiträr ist; er wird nach einer sehr vernünftigen Proportionalregel gebildet.*

Die Bedeutung

In der Semiologie ist der dritte Term also nichts anderes als die Verknüpfung der ersten beiden. Er ist als einziger voll und ausreichend sichtbar, und er wird auch als einziger tatsächlich konsumiert. Ich habe ihn Bedeutung genannt. Die Bedeutung ist der Mythos selbst, ganz wie das Saussuresche Zeichen das Wort ist (oder genauer: die konkrete Einheit). Doch bevor wir die Eigenschaften der Bedeutung bestimmen, müssen wir ein wenig darüber nachdenken, in welcher Weise sie zustande kommt, das heißt über die Arten der Korrelation zwischen mythischem Begriff und mythischer Form.

Zunächst ist zu bemerken, daß im Mythos die ersten beiden Terme völlig manifest sind (im Gegensatz zu dem, was in anderen semiologischen Systemen geschieht): Der eine liegt nicht unter dem anderen »vergraben«, sie sind beide *hier* (und nicht einer hier und der andere dort). So paradox es scheinen mag, *der Mythos verbirgt nichts*. Seine Funktion ist es, zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen. Es besteht keine Latenz des Begriffs im Verhältnis zur Form; man braucht durchaus kein Unbewußtes, um den Mythos zu erklären. Offenbar hat man es mit zwei unterschiedlichen Manifestationsweisen zu tun: Die Form ist buchstäblich, unmittelbar präsent; darüber hinaus ist sie ausgedehnt. Das liegt – man kann es nicht oft genug wiederholen – daran, daß der mythische Signifikant bereits sprachlich ist. Da er aus einem

* Lateinisch : Latinität = baskisch : x
x = Baskität

bereits gebahnten Sinn besteht, kann er nur in einer Materie auftreten (während der Signifikant in der Sprache [*langue*] psychisch bleibt). Im Falle des gesprochenen Mythos ist diese Ausdehnung linear (*denn ich werde Löwe genannt*); im Falle des visuellen Mythos ist die Ausdehnung mehrdimensional (in der Mitte die Uniform des Negers, oben das Schwarz seines Gesichts, links der militärische Gruß usw.). Die Elemente der Form stehen also in Orts- oder Nähebeziehungen zueinander; die Gegebenheitsweise der Form ist räumlich. Der Begriff hingegen zeigt sich auf eine globale Weise, er ist ein Wolkengebilde, die mehr oder weniger flüchtige Kondensation eines Wissens. Seine Elemente sind durch Assoziationsbeziehungen verknüpft. Er wird nicht von einer Ausdehnung, sondern von einer Dichte getragen (vielleicht ist auch diese Metapher noch zu räumlich); seine Gegebenheitsweise ist gedächtnishaft.

Das Verhältnis, das den Begriff des Mythos mit dem Sinn verbindet, ist wesentlich ein *Deformationsverhältnis*. Man trifft hier auf eine gewisse formale Analogie zu einem komplexen semiologischen System wie dem der Psychoanalysen. So wie für Freud der latente Sinn des Verhaltens seinen manifesten Sinn deformiert, so deformiert im Mythos der Begriff den Sinn. Natürlich ist diese Deformation nur möglich, weil die Form des Mythos bereits aus einem linguistischen Sinn besteht. In einem einfachen System wie dem der Sprache [*langue*] kann das Signifikat nichts deformieren, weil der leere, arbiträre Signifikant ihm keinerlei Widerstand bietet. Hier jedoch ist alles anders. Der Signifikant hat gewissermaßen zwei Seiten: eine volle, nämlich den Sinn (die Geschichte des Löwen, des Negersoldaten), und eine leere, nämlich die Form (*denn ich werde Löwe genannt; französischer-Negersoldat-vor-der-Trikolore-salutierend*). Vom Begriff deformiert wird natürlich die volle Seite, der Sinn: Der Löwe und der Neger werden ihrer Geschichte beraubt, in Gesten verwandelt. Das,

was die lateinische Exemplarität deformiert, ist die Benennung des Löwen in all seinen Zusammenhängen; und das, was die französische Imperialität verwischt, ist eine primäre Sprache [*langage*], ein tatsächlicher Diskurs, der mir vom Gruß eines Negers in Uniform erzählt. Doch diese Deformation ist keine Vernichtung; der Löwe und der Neger bleiben da, der Begriff braucht sie; halb amputiert man sie, raubt ihnen das Gedächtnis, doch nicht die Existenz. Sie sind zugleich störrisch, stumm verwurzelt, und geschwätzig, frei verfügbare Rede im Dienst des Begriffs. Der Begriff deformiert den Sinn buchstäblich, doch ohne ihn zu vernichten; um es mit einem Wort zu sagen, das diesem Widerspruch Rechnung trägt: er entfremdet ihn.

Man sollte immer daran denken, daß der Mythos ein doppeltes System ist. In ihm stellt sich eine Art Ubiquität her: Der Mythos beginnt, wo der Sinn am Ziel ist. Um bei einer räumlichen Metapher zu bleiben, auf deren begrenzte Triffigkeit ich schon hingewiesen habe, würde ich sagen, daß die Bedeutung des Mythos dem unablässigen Kreisen eines Drehkreuzes gleicht, das den Sinn des Signifikanten und seine Form, eine Objektsprache und eine Metasprache, ein rein bedeutungshaftes und ein rein bildhaftes Bewußtsein miteinander abwechseln läßt. Gleichsam zusammengehalten wird diese Oszillation durch den Begriff, der sich ihrer als eines doppeldeutigen Signifikanten bedient, der zugleich gedanklich und bildlich, arbiträr und natürlich ist.

Ich will nicht im vorhinein über die moralischen Implikationen eines solchen Mechanismus urteilen, doch ich bleibe im Rahmen einer objektiven Analyse, wenn ich darauf hinweise, daß die Ubiquität des Signifikanten im Mythos sehr genau die Struktur des *Alibis* reproduziert (bekanntlich ist das Wort ein räumlicher Begriff): Auch beim Alibi gibt es einen vollen und einen leeren Ort, die durch ein Verhältnis negativer Identität miteinander verknüpft sind (>Ich bin nicht dort, wo Sie

mich vermuten; ich bin dort, wo Sie mich nicht vermuten«). Doch das gewöhnliche (zum Beispiel kriminalistische) Alibi findet ein Ende; das Reale arretiert das Drehkreuz an einem bestimmten Punkt. Der Mythos ist ein Wert, er muß nicht von der Wahrheit gebilligt werden; nichts hindert ihn daran, ein permanentes Alibi zu sein. Es genügt, daß sein Signifikant zwei Seiten hat, um stets über ein Anderswo zu verfügen: Der Sinn ist immer da, um die Form *präsent zu halten*; die Form ist immer da, um den Sinn *auf Distanz zu halten*. Nie gibt es einen Widerspruch, einen Konflikt oder eine Spaltung zwischen Sinn und Form; sie befinden sich niemals am selben Punkt. So kann ich, wenn ich im Auto sitze und die Landschaft durch die Scheibe betrachte, meine Augen nach Belieben auf die Landschaft oder auf die Scheibe einstellen. Bald nehme ich die Präsenz der Scheibe und die Distanz der Landschaft wahr, bald wiederum die Durchsichtigkeit der Scheibe und die Tiefe der Landschaft. Das Ergebnis dieses Abwechsels wird jedoch immer das gleiche sein: Die Scheibe wird für mich zugleich anwesend und leer, die Landschaft zugleich irreal und erfüllt sein. Ebenso beim mythischen Signifikanten: Die Form ist leer, aber präsent; der Sinn ist abwesend und dennoch voll. Erstaunlich wird mir dieser Widerspruch nur dann scheinen, wenn ich das Drehkreuz von Form und Sinn absichtlich anhalte, wenn ich meine Augen auf eines dieser beiden Objekte als das vom anderen unterschiedene einstelle und den Mythos einem statischen Entzifferungsverfahren unterziehe, kurz, wenn ich seine eigene Dynamik störe; mit einem Wort, wenn ich von der Position des Mythenlesers zu der des Mythologen übergehe.

Diese Dopplung des Signifikanten legt auch die Eigenschaften der Bedeutung fest. Wir wissen nun, daß der Mythos eine Rede ist, die viel eher durch ihre Absicht (*ich bin ein grammatisches Beispiel*) als durch ihren buchstäblichen Sinn (*ich werde Löwe genannt*) bestimmt wird. Und doch wird

die Absicht darin vom buchstäblichen Sinn gewissermaßen fixiert, gereinigt, verewigt, entfernt. (*Das französische Imperium? Aber das ist doch ganz einfach eine Tatsache: dieser brave Neger, der wie einer von unseren grüßt.*) Diese konstitutive Doppeldeutigkeit der mythischen Rede hat für die Bedeutung zwei Folgen: Sie stellt sich zugleich als amtliche Mitteilung und als Feststellung dar.

Der Mythos hat den Charakter einer Aufforderung, einer Anrufung. Von einem historischen Begriff ausgehend, unmittelbar aus kontingenten Umständen auftauchend (eine Lateinklasse, das bedrohte Imperium), richtet er sich an *mich*: Mir wendet er sich zu, ich unterliege seiner intentionalen Kraft, mich fordert er auf, seine mittelsame Doppeldeutigkeit zu empfangen. Wenn ich zum Beispiel im spanischen* Baskenland spazierenfahre, kann ich zweifellos an den Häusern eine architektonische Einheitlichkeit, einen gemeinsamen Stil feststellen, der mich nötigt, das baskische Chalet als eine bestimmte ethnische Hervorbringung anzuerkennen. Dennoch fühle ich mich von diesem einheitlichen Stil nicht persönlich betroffen oder sozusagen angegriffen; ich sehe nur zu gut, daß er vor mir und ohne mich da war; er ist ein komplexes Produkt, dessen Prägungen in einer sehr langen Geschichte liegen. Er ruft mich nicht an, er provoziert mich zu keiner Benennung, es sei denn, ich hätte vor, ihn in ein umfassendes Bild ländlicher Wohnformen einzuordnen. Wenn ich jedoch in der Gegend von Paris bin und am Ende der Rue Gambetta oder der Rue Jean-Jaurès ein hübsches weißes Chalet mit roten Ziegeln, offenem Balkenwerk, asymmetrischem Giebeldach und einer weitgehend aus Fachwerputz bestehenden Fassade bemerke, scheint es mir, als erginge eine gebieterische persönliche Aufforderung an mich, dieses

* Ich sage: spanisches, weil in Frankreich durch den Aufstieg des Kleinbürgertums eine ganze »mythische« Architektur des baskischen Chalets erblüht ist.

Objekt ein baskisches Chalet zu nennen, mehr noch: in ihm das Wesen der *Baskität* zu sehen. Hier zeigt sich mir der Begriff in seiner ganzen besitzergreifenden Kraft: Er kommt auf mich zu, um mich zu nötigen, die Gesamtheit der Intentionen anzuerkennen, die ihn motiviert haben und die ihn als Signal einer individuellen Geschichte, als Zutrauen und Einvernehmen heischende Mitteilung hierhin gestellt haben: Es ist ein regelrechter Appell, den die Eigentümer des Hauses an mich richten. Und um gebieterischer zu wirken, ist dieser Appell zu jeder Abschwächung bereit: Alles, womit sich auf technischem Gebiet ein baskisches Haus ausweisen könnte – die Scheune, die Außentreppe, der Taubenschlag usw. –, all das wurde fallengelassen; geblieben ist nur noch ein kurzes, eindeutiges Signal. Und die Anrede ist so freimütig, daß es mir scheint, als sei dieses Chalet auf der Stelle *für mich* geschaffen worden, als ein magisches Objekt, das vor mir auftaucht ohne irgendeine Spur der Geschichte, die es hervorgebracht hat.

Denn diese anrufende Rede ist zugleich eine geronnene Rede: In dem Augenblick, da sie mich erreicht, hält sie inne, macht kehrt und nimmt wieder Allgemeinheit an: Sie erstarrt, erblaßt, tut unschuldig. Der Zugriff des Begriffs wird von der Buchstäblichkeit des Sinns schlagartig wieder beseitigt. Es liegt darin eine Art *Arretierung*, im Sinne der Physik wie der Justiz: Die französische Imperialität verurteilt den salutareren Neger dazu, ein bloß instrumenteller, dienlicher Signifikant zu sein; der Neger ruft mich an im Namen der französischen Imperialität; doch im selben Moment verklumpt, erstarrt, gerinnt der Gruß des Negers zu einem ewigen Motiv, das die französische Imperialität *begründen* soll. An der Oberfläche der Sprache bewegt sich etwas nicht mehr: Der Gebrauch der Bedeutung verkriecht sich hinter dem Faktum, gibt ihm den Charakter einer amtlichen Mitteilung. Gleichzeitig lähmt das Faktum die Intention, vermittelt ihr eine Art Unbehagen an der Immobilität, läßt sie erstarren, um sie un-

schuldig zu machen. Demnach ist der Mythos eine *entwendete* und *zurückertatete* Rede. Nur ist die zurückgegebene Rede nicht mehr ganz die gestohlene: Bei der Rückgabe hat man sie nicht wieder genau an ihren Platz gestellt. Es ist diese vorübergehende kleine Dieberei, dieser flüchtige Augenblick eines Betrugs, der die Erstarrung der mythischen Rede bewirkt.

Bleibt noch ein letztes Element der Bedeutung zu untersuchen: ihre Motiviertheit. Bekanntlich ist das sprachliche Zeichen arbiträr: Nichts nötigt »von Natur aus« das Laubbild *Baum* dazu, den Begriff *Baum* zu bedeuten; hier ist das Zeichen unmotiviert. Trotzdem hat diese Arbitrarität ihre Grenzen, die mit den Assoziationsbeziehungen des Wortes zusammenhängen. Die Sprache kann ein ganzes Fragment des Zeichens durch Analogie mit anderen Zeichen hervorbringen (so sagt man *aimable* und nicht *amable* wegen der Analogie mit *aimé*⁶). Die mythische Bedeutung ist nie vollständig arbiträr, sie ist stets partiell motiviert, enthält zwangsläufig ein Stück Analogie. Damit die lateinische Exemplarität mit der Benennung des Löwen zusammentrifft, bedarf es einer Analogie, in diesem Fall der Kongruenz von Subjekt und Prädikatsnamen. Damit die französische Imperialität den salutareren Neger erfaßt, bedarf es einer Identität zwischen dem Gruß des Negers und dem Gruß des französischen Soldaten. Die Motiviertheit ist für den Doppelcharakter des Mythos notwendig; der Mythos spielt mit der Analogie von Sinn und Form: Kein Mythos ohne motivierte Form.* Um sich eine

* Ethisch betrachtet, ist das Ärgerliche am Mythos gerade seine motivierte Form. Denn wenn es eine »Gesundheit« der Sprache gibt, so liegt sie in der Arbitrarität des Zeichens. Das Empörende am Mythos ist sein Rückgriff auf eine falsche Natur, ist der *Luxus* an signifikativen Formen, wie bei jenen Objekten, die ihre Nützlichkeit mit einem Anschein von Natürlichkeit schmücken. Der Wille, der Bedeutung dadurch Gewicht zu verleihen, daß sie in der Natur verankert wird, ruft eine Art Überdruß hervor: Der Mythos ist zu reich, und was er zuviel hat, ist eben seine Motiviertheit. Das

Vorstellung von der Motivierungskraft des Mythos zu machen, genügt es, ein wenig über einen Extremfall nachzudenken: Ich habe eine Sammlung von Objekten vor mir, die so ungeordnet ist, daß ich darin keinerlei *Sinn* finden kann. Es könnte scheinen, als könnte die Form hier, jedes vorgängigen Sinns beraubt, ihre Analogie nirgendwo verankern und als würde damit der Mythos unmöglich. Doch was die Form dann immer noch zur Lektüre anbieten kann, ist die Unordnung selbst: Sie vermag dem Absurden eine Bedeutung zu geben, das Absurde zum Mythos zu machen. Genau dies geschieht, wenn der gesunde Menschenverstand beispielsweise den Surrealismus mythifiziert: Selbst das Fehlen von Motiviertheit verhindert den Mythos nicht, denn dieses Fehlen selbst wird hinreichend objektiviert, um lesbar zu werden. So wird schließlich das Fehlen von Motiviertheit zu einer sekundären Motiviertheit, und der Mythos stellt sich wieder her.

Diese Motiviertheit ist unvermeidlich. Dennoch bleibt sie sehr fragmentarisch. Zunächst einmal ist sie nicht »natürlich«; es ist die Geschichte, die der Form ihre Analogien liefert. Andererseits ist die Analogie zwischen Sinn und Begriff immer nur partiell: Die Form läßt viele Analoga fallen und berücksichtigt nur einige; sie bewahrt den asymmetrischen Dachgiebel, das offene Balkenwerk des baskischen Chalets, verzichtet auf die Außentreppe, die Scheune, die Patina usw. Man muß sogar noch weiter gehen: Ein *totales* Bild würde den Mythos ausschließen oder ihn zumindest zwingen, es nur als Totalität zu erfassen. Dieser letztere Fall ist derjenige der schlechten Malerei, der gänzlich auf dem Mythos des »Erfüllten« oder »Fertigen« beruht (ein Fall, der sich zum Mythos

gleiche Widerstreben empfinde ich vor einer Kunst, die sich nicht zwischen *Natur* und *Antinatur* entscheiden will und die erste als Ideal, die zweite aus Ersparnisgründen benützt. Ethisch beweist es eine Art Niedrigkeit, auf beiden Klaviaturen zugleich spielen zu wollen.

des Absurden umgekehrt, aber symmetrisch verhält; hier mythifiziert die Form eine »Abwesenheit«, dort eine Überfülle). Im allgemeinen arbeitet der Mythos jedoch vorzugsweise mit Hilfe armer, unvollständiger Bilder, deren Sinn bereits verdünnt und auf eine Bedeutung vorbereitet ist: Karikaturen, Pastiches, Symbole usw. Schließlich wird eine Motiviertheit unter möglichen anderen ausgewählt: Es gibt außer dem militärischen Gruß eines Negers noch viele andere Signifikanten, mit denen ich die französische Imperialität versehen kann: Ein französischer General verleiht einem einarmigen Senegalesen einen Orden; eine Schwester am Krankenbett reicht einem Araber eine Tasse Tee; ein weißer Lehrer unterrichtet eine Klasse aufmerksamer Negerkinder. Tag für Tag bemüht sich die Presse, zu zeigen, daß der Vorrat an mythischen Signifikanten unerschöpflich ist.

Übrigens gibt es einen Vergleich, der die mythische Bedeutung erläutern kann: Sie ist nicht mehr und nicht weniger arbiträr als ein Ideogramm. Der Mythos ist ein reines ideographisches System, in dem noch die Formen durch den Begriff motiviert sind, den sie repräsentieren, ohne jedoch auch nur annähernd die Totalität der möglichen Repräsentationen abzudecken. Und ebenso, wie sich historisch das Ideogramm nach und nach vom Begriff abgelöst hat, um sich mit dem Laut zu verknüpfen, und damit immer mehr Motiviertheit aufgibt, erkennt man den Verschleiß eines Mythos an der Arbitrarität seiner Bedeutung: in der Halskrause eines Arztes sieht man den ganzen Molière.

Lektüre und Entzifferung des Mythos

Wie wird der Mythos rezipiert? Erneut müssen wir hier auf den Doppelcharakter seines Signifikanten zurückkommen, der zugleich Sinn und Form ist. Je nachdem ob ich mich auf

den einen oder die andere oder auf beide zugleich einstelle, praktiziere ich drei verschiedene Arten der Lektüre.*

1. Wenn ich mich auf einen leeren Signifikanten einstelle, lasse ich den Begriff die Form des Mythos ohne Doppeldeutigkeit füllen. Ich habe dann ein einfaches System vor mir, in dem die Bedeutung wieder eine buchstäbliche wird: Der salutierende Neger ist dann ein *Beispiel* für die französische Imperialität, er ist deren *Symbol*. Diese Einstellung ist etwa die des Mythenproduzenten, des Zeitschriftenredakteurs, der von einem Begriff ausgeht und nach einer Form für ihn sucht.**

2. Wenn ich mich auf einen vollen Signifikanten einstelle, in dem ich Sinn und Form klar voneinander unterscheide und damit die Deformation wahrnehme, die die Form am Sinn vollzieht, zerstöre ich die Bedeutung des Mythos, rezipiere ich ihn als Betrug: Der salutierende Neger wird zum *Alibi* der französischen Imperialität. Diese Einstellungsweise ist die des Mythologen: Er entziffert den Mythos, er erkennt ihn als Deformation.

3. Wenn ich mich schließlich auf den Signifikanten des Mythos als unzertrennliches Ganzes von Sinn und Form einstelle, rezipiere ich einen doppeldeutigen Signifikanten; ich antworte auf den konstitutiven Mechanismus des Mythos, auf seine eigene Dynamik, ich werde zum Mythenleser: Der salutierende Neger ist weder Beispiel noch Symbol und noch weniger Alibi: Er ist die eigentliche *Präsenz* der französischen Imperialität.

Die ersten beiden Einstellungen sind statisch, analytisch; sie zerstören den Mythos, entweder indem sie seine Intention

* Die Möglichkeit, zwischen diesen Einstellungen frei zu wählen, stellt ein Problem dar, das nicht in die Semiologie fällt; sie hängt von der konkreten Situation des Subjekts ab.

** Wir fassen die Benennung des Löwen als reines *Beispiel* lateinischer Grammatik auf, weil wir *als Erwachsene* ihm gegenüber in der Position von Schöpfern sind. Ich werde auf den Wert des Kontexts in diesem mythischen Schema noch zurückkommen.

herausstellen oder indem sie ihn demaskieren. Die erste ist zynisch, die zweite entmystifizierend. Die dritte Einstellung ist dynamisch, sie konsumiert den Mythos entsprechend seiner strukturellen Bestimmung: Der Leser erfährt den Mythos in der Art einer zugleich wahren und irrealen Geschichte.

Will man das mythische Schema wieder mit einer allgemeinen Geschichte zusammenschließen und erklären, wie es dem Interesse einer bestimmten Gesellschaft entspricht, mit einem Wort, will man von der Semiologie zur Ideologie übergehen, muß man sich natürlich auf das Niveau der dritten Einstellung begeben: Dem Mythenleser kommt es zu, die wesentliche Funktion der Mythen zu enthüllen. Wie nimmt er *heute* den Mythos auf? Wenn er ihn naiv rezipiert, welches Interesse besteht dann, ihn ihm anzubieten? Und wenn er ihn auf reflektierte Weise liest, wie der Mythologe es tut, spielt dann das angebotene Alibi eine Rolle? Wenn der Mythenleser in dem salutierenden Neger nicht die französische Imperialität sieht, war es nutzlos, sie letzterem überhaupt aufzuladen; und wenn er sie sieht, ist der Mythos nichts anderes als eine offene aufgestellte politische Behauptung. Mit einem Wort: Entweder ist die Absicht des Mythos zu dunkel, um wirksam zu sein, oder sie ist zu klar, um geglaubt zu werden. Wo ist in beiden Fällen die Doppeldeutigkeit?

Freilich ist dies eine falsche Alternative. Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau; er deformiert. Der Mythos lügt nicht und gesteht nichts; er verbiegt. Vor die eben genannte Alternative gestellt, findet er einen dritten Weg, einen Ausweg. Unter der Bedrohung, zu verschwinden, wenn er sich einer der ersten beiden Einstellungen überläßt, zieht er sich durch einen Kompromiß aus der Affäre; er *ist* dieser Kompromiß: Mit dem Auftrag versehen, einen intentionalen Begriff zu »transportieren«, trifft der Mythos in der Sprache nur auf Verrat, denn die Sprache löscht den Begriff aus, wenn sie ihn verbirgt, und demaskiert ihn, wenn sie ihn ausspricht.

Die Ausarbeitung eines zweiten semiologischen Systems erlaubt es dem Mythos, diesem Dilemma zu entgehen: Der Alternative, den Begriff zu enthüllen oder zu vernichten, entgeht der Mythos dadurch, daß er ihn *naturalisiert*.

Hier sind wir beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Er verwandelt Geschichte in Natur. Wir verstehen jetzt, warum *in den Augen des Mythenkonsumenten* die Intention, die Adressierung des Begriffs *ad hominem*, manifest bleiben kann, ohne interessegeleitet zu scheinen. Was die mythische Rede in Gang setzt, ist vollkommen klar, erstarrt jedoch sofort zu etwas Natürlichem; es wird nicht als Motiv, sondern als Ursache gelesen. Wenn ich den saluterierenden Neger als reines und einfaches Symbol der Imperialität auffasse, muß ich auf die Realität des Bildes verzichten; es verliert für mich seine Glaubwürdigkeit, indem es zum Instrument wird. Wenn ich dagegen den Gruß des Negers als Alibi der Kolonialität entziffere, zertrümmere ich den Mythos mit noch größerer Gewißheit unter der Evidenz seines Motivs. Für den Mythenleser ergibt sich jedoch etwas ganz anderes: Alles geschieht so, als riefte das Bild *ganz natürlich* den Begriff hervor, als *fundierte* der Signifikant das Signifikat. Der Mythos existiert genau von dem Moment an, in dem die französische Imperialität in den Naturzustand übergeht. Der Mythos ist eine *exzessiv* begründete Rede.

Hier ein weiteres Beispiel, das verständlich machen wird, wie der Leser des Mythos das Signifikat mit Hilfe des Signifikanten rational begründet. Es ist Juli, und ich lese in *France-Soir* als Schlagzeile: PREISE GEBEN ERSTMALS NACH. GEMÜSE: DIE PREISENKUNG EINGELEITET. Stellen wir rasch das semiologische Schema auf: Das Beispiel ist ein Satz, das primäre System ist rein linguistisch. Der Signifikant des zweiten Systems besteht hier aus einer Reihe lexikalischer (die Wörter *erstmal*, *eingeleitet*, *die* [Preissenkung]) oder typographischer Bedingungen (Balkenüberschrift dort, wo der

Leser normalerweise die wichtigsten Weltnachrichten findet). Das Signifikat oder der Begriff ist das, was man mit einem barbarischen, aber unvermeidlichen Neologismus als *Gow-vernemlichkeit* bezeichnen muß, nämlich die von der großen Presse als Inbegriff von Tatkraft aufgefaßte Regierung. Die Bedeutung des Mythos folgt daraus klar: Obst und Gemüse werden billiger, *weil* die Regierung es beschlossen hat. Nun ist hier der ziemlich seltene Fall eingetreten, daß die Zeitung – sei es aus Selbstsicherheit, sei es aus Ehrlichkeit – zwei Zeilen weiter den gerade geschaffenen Mythos selbst wieder auseinandernimmt; sie ergänzt (freilich in bescheidenem Schriftgrad): »Erleichtert wird der Preisnachlaß durch das saisonale Überangebot.« Dieses Beispiel ist aus zwei Gründen lehrreich. Zunächst erkennt man darin die ganze beeindruckende Kraft des Mythos. Was von ihm erwartet wird, ist ein sofortiger Effekt. Ob der Mythos anschließend wieder abgebaut wird, spielt keine große Rolle; seine Wirkung ist mutmaßlich stärker als die rationalen Erklärungen, die ihn kurz darauf wieder dementieren können. Das heißt, die Lektüre des Mythos erschöpft sich in einem Augenblick. Ich werfe eilig einen Blick auf den *France-Soir* meines Nachbarn; ich entnehme ihm nur einen *Sinn*, doch ich lese darin eine wirkliche Bedeutung: Ich nehme den Einfluß des Regierungshandelns auf die Preis-senkung von Obst und Gemüse zur Kenntnis. Das ist alles, das genügt. Eine gründlichere Lektüre wird weder die Kraft noch das Scheitern des Mythos verstärken. Der Mythos ist zugleich unübertrefflich und unbestreitbar. Zeit und Wissen können ihm weder etwas geben noch nehmen. Zudem liegt hier ein Musterbeispiel jener Naturalisierung des Begriffs vor, die ich gerade als wesentliche Funktion des Mythos benannt habe. In einem ersten (ausschließlich linguistischen) System wäre die Kausalität im Wortsinn natürlich: Obst und Gemüse fallen im Preis, der Jahreszeit entsprechend. In einem zweiten (mythischen) System ist die Kausalität künstlich, falsch, doch

sie wird vom Lieferwagen der Natur gleichsam mittransportiert. Deshalb wird der Mythos als unschuldige Rede erlebt: nicht weil seine Absichten verborgen wären – wären sie es, könnten sie nicht wirksam sein –, sondern weil sie zur Natur geworden sind.

Was es dem Leser tatsächlich ermöglicht, den Mythos unschuldig zu konsumieren, ist eben, daß er in ihm kein semiologisches, sondern ein induktives System sieht. Wo nur eine Äquivalenz besteht, sieht er eine Art Kausalprozeß: Signifikant und Signifikat stehen seiner Ansicht nach in einem natürlichen Verhältnis. Man kann diese Verwechslung auch so ausdrücken: Jedes semiologische System ist ein System von Werten, doch der Mythenkonsument versteht die Bedeutung als ein System von Tatsachen. Der Mythos wird als Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System ist.

Der Mythos als entwendete Sprache

Worin liegt das Eigentümliche des Mythos? In der Transformation eines Sinns in eine Form. Anders gesagt, der Mythos ist stets Diebstahl an einer Sprache. Ich stehle den salutarischen Neger, das weiß-braune Chalet, die saisonale Preissenkung des Obsts, nicht um daraus Beispiele oder Symbole zu machen, sondern um mit ihrer Hilfe das Imperium, meine Vorliebe für baskische Gegenstände und die Regierung zu naturalisieren. Fällt demnach zwangsläufig jede erste Sprache dem Mythos zur Beute? Gibt es keinen Sinn, der der Bedrohung widerstehen könnte, von der Form gekapert zu werden? Tatsächlich ist nichts vor dem Mythos sicher; er kann sein sekundäres Schema von jedem beliebigen Sinn aus entwickeln, ja sogar – wie wir gesehen haben – von einem Sinnmangel aus. Aber die Sprachen [*langages*] leisten auf unterschiedliche Weise Widerstand.

Die Sprache im engeren Sinn [*langue*], die vom Mythos am häufigsten gestohlen wird, bietet ihm nur schwachen Widerstand. Sie enthält selbst schon gewisse mythische Neigungen, die Andeutung eines Apparats von Zeichen, die dazu dienen sollen, die Absicht, die hinter ihrer Verwendung steht, zu manifestieren: das, was man ihre *Expressivität* nennen könnte. Die Modi des Imperativs oder Konjunktivs beispielsweise sind die Form eines besonderen, vom Sinn unterschiedenen Signifikanten: Das Signifikat ist hier mein Wille oder meine Bitte. Manche Linguisten haben deshalb den Indikativ gegenüber dem Konjunktiv und dem Imperativ als Nullgrad oder Nullpunkt definiert. Nun ist im voll ausgebildeten Mythos der Sinn nie im Nullpunkt, und deshalb kann der Begriff ihn deformieren, naturalisieren. Wir müssen uns noch einmal daran erinnern, daß das Fehlen von Sinn keineswegs ein Nullpunkt ist, weshalb sich der Mythos seiner durchaus bemächtigen und ihm etwa die Bedeutung von Absurdität, Surrealismus und so weiter geben kann. Letztlich könnte nur der Nullpunkt dem Mythos widerstehen.

Die Sprache [*langue*] bietet sich dem Mythos auf andere Weise an. Nur sehr selten nötigt sie von vornherein zu einem vollen, undeformierbaren Begriff. Das liegt an der Abstraktheit ihres Begriffs: Der Begriff *Baum* ist vage, er ist offen für viele Zusammenhänge. Zwar verfügt die Sprache über einen ganzen Anpassungsapparat (*dieser Baum; der Baum, welcher usw.*), doch der endgültige Sinn bleibt immer von einem virtuellen Hof umgeben, in dem andere Sinnmöglichkeiten flottieren: Der Sinn ist fast immer *interpretierbar*. Man könnte sagen, daß die Sprache dem Mythos einen durchbrochenen Sinn anbietet. Der Mythos kann sich leicht einschleichen, kann sich in ihr auflösen: Der Diebstahl geschieht als eine Art Kolonisierung (zum Beispiel: »Die Preissenkung eingeleitet«. Aber welche? Die jahreszeitlich bedingte oder die von der Regierung veranlaßte? Die Bedeutung macht sich

hier zum Parasiten des Artikels, der doch »bestimmter Artikel« heißt).

Wenn der Sinn zu massiv ist, als daß der Mythos in ihn eindringen könnte, kehrt er ihn um und entführt ihn als Ganzes. Genau das geschieht bei der mathematischen Sprache [Langage]. An sich ist sie eine undeformierbare Sprache, die jede erdenkliche Vorsorge gegen *Interpretation* getroffen hat. In sie kann sich keine parasitäre Bedeutung einschleichen. Und gerade deshalb reißt sie der Mythos *en bloc* mit sich; er nimmt eine bestimmte mathematische Formel ($E = mc^2$) und macht aus diesem unveränderlichen Sinn den reinen Signifikanten der Mathematizität. Wie man sieht, raubt der Mythos hier einen Widerstand, eine Reinheit. Der Mythos kann alles erreichen, alles korrumpieren, sogar noch den Impuls, sich ihm zu verweigern, so daß die Objektsprache, je mehr sie anfangs widersteht, sich am Ende um so gründlicher prostituiert sieht. Was sich völlig sperrt, gibt sich in diesem Fall völlig preis: Einstein auf der einen Seite, *Paris-Match* auf der anderen. Man kann diesen Konflikt mit einem Bild der Endlichkeit illustrieren: Die mathematische Sprache ist eine *abgeschlossene* Sprache, die ihre Vollkommenheit gerade aus dieser Todesbereitschaft gewinnt; der Mythos hingegen ist eine Sprache, die nicht sterben will. Er entreißt dem Sinn, von dem er sich nährt, ein hinterhältiges, erbärmliches Weiterleben; er erweckt ihn für eine künstliche Gnadenfrist, in der er sich behaglich einrichtet; er macht den Sinn zur sprechenden Leiche.

Nun zu einer anderen Sprache, die, so gut sie kann, dem Mythos widersteht: unsere poetische Sprache. Die zeitgenössische Dichtung ist ein *regressives semiologisches System*.*

* Die klassische Poesie wäre hingegen ein hochgradig mythisches System, weil sie dem Sinn ein zusätzliches Signifikat auferlegt, nämlich die *Regelkonformität*. Der Wert eines Alexandriners zum Beispiel liegt darin, daß er zugleich Sinn eines Diskurses und Signifikant eines neuen Ganzen ist,

Während der Mythos auf eine Ultra-Bedeutung abzielt, auf die Erweiterung eines primären Systems, strebt die Dichtung vielmehr danach, eine Infra-Bedeutung wiederzufinden, einen präsemiologischen Zustand der Sprache; kurz, sie bemüht sich, das Zeichen in Sinn zurückzuverwandeln. Tendenziell wäre es ihr Ideal, nicht zum Sinn der Wörter, sondern zum Sinn der Dinge selbst zu gelangen.* Deshalb verwirrt sie die Sprache, steigert die Abstraktion des Begriffs und die Arbitrarität des Zeichens, so sehr sie es vermag, und lockert die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat bis zur Grenze des Möglichen. Die »flottierende« Struktur des Begriffs wird hier bis zum Äußersten ausgenutzt. Im Gegensatz zur Prosa versucht das poetische Zeichen das gesamte Potential des Signifikats zu vergegenwärtigen in der Hoffnung, am Ende zu einer Art transzendenter Eigenschaft der Sache zu gelangen, zu ihrem natürlichen (und nicht menschlichen) Sinn. Daher der essentialistische Ehrgeiz der Dichtung, die Überzeugung, daß nur sie *die Sache selbst* erfaßt, gerade insofern sie eine Antisprache sein will. Insgesamt sind die Dichter von allen Sprachverwendern die am wenigsten formalistischen, da sie als einzige glauben, der Sinn der Wörter sei bloß eine Form, mit der sie sich – als Realisten – nicht begnügen könnten. Deshalb versteht sich unsere moderne Poesie stets als Mord an der Sprache, als eine Art räumliches, sinnliches Analogon nämlich seiner poetischen Bedeutung. Ob und inwieweit die Dichtung gelungen ist, hängt vom Grad der scheinbaren Verschmelzung der beiden Systeme ab. Wie man sieht, geht es keineswegs um eine Harmonie zwischen Inhalt und Form, sondern um das *elegante* Aufgehen einer Form in einer anderen. Unter *Eleganz* verstehe ich die sparsamste Verwendung der Mittel. Aufgrund eines jahrhunderlang falschen Sprachgebrauchs wechselt die Kritik *Sinn* und *Inhalt*. Die Sprache ist immer nur ein System von Formen; der Sinn ist eine Form.

* Man begegnet hier dem *Sinn*, so wie ihn Sartre versteht, als natürliche Eigenschaft der Dinge außerhalb eines semiologischen Systems. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Komödiant und Märtyrer*, übersetzt von Ursula Dörrenbächer, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 476.

gon zum Schweigen. Die Poesie verhält sich spiegelbildlich zum Mythos: Der Mythos ist ein semiologisches System, das vorgibt, über sich selbst hinaus in ein System von Tatsachen überzugehen; die Poesie ist ein semiologisches System, das vorgibt, sich in ein System von Essenzen zurückzuziehen.

Doch wie bei der mathematischen Sprache ist es auch hier gerade der Widerstand, der die Poesie zur idealen Beute des Mythos werden läßt. Die vermeintliche Unordnung der Zeichen, das poetische Antlitz einer essentiellen Ordnung, wird vom Mythos gekapert und in einen leeren Signifikanten verwandelt, der dazu dient, die Dichtung zu *bedeuten*. Das erklärt den *unwahrscheinlichen* Charakter der modernen Poesie: Indem sie den Mythos wütend zurückweist, liefert sie sich ihm mit gebundenen Händen und Füßen aus. Dagegen stellte die *Regel* der klassischen Poesie einen bereitwillig akzeptierten Mythos dar, dessen augenscheinliche Willkür eine gewisse Vollkommenheit schuf, da das Gleichgewicht eines semiologischen Systems von der Arbitrarität seiner Zeichen abhängt.

Die bereitwillige Einordnung in den Mythos kann übrigens als Definition unserer gesamten traditionellen Literatur gelten. Normativ betrachtet, ist diese Literatur ein ausgesprochen mythisches System: Es gibt einen Sinn, den des Diskurses; es gibt einen Signifikanten, nämlich ebendiesen Diskurs als Form oder Schreibweise; es gibt ein Signifikat, nämlich den Begriff von Literatur; und es gibt eine Bedeutung, die der literarische Diskurs ist. Ich habe dieses Problem in *Am Nullpunkt der Literatur*⁷ behandelt, in einem Buch, das letztlich nur eine Mythologie der literarischen Sprache war. Ich habe die Schreibweise dort als den Signifikanten des literarischen Mythos definiert, das heißt als eine bereits sinnerfüllte Form, die vom Begriff der Literatur eine neue Bedeutung erhält.* Ich

* Der *Stil*, zumindest so wie ich ihn definiert habe, ist keine Form; er fällt nicht unter die semiologische Analyse der Literatur. Tatsächlich ist der Stil

habe dort gezeigt, daß vor etwa hundert Jahren die Geschichte durch eine Veränderung im Bewußtsein des Schriftstellers eine moralische Krise der literarischen Sprache hervorgerufen hat: Die Schreibweise erwies sich als Signifikant, die Literatur als Bedeutung; die Schriftsteller verwarfen die falsche Natur der traditionellen literarischen Sprache und gingen abrupt zu einer antinaturalistischen Sprache über. Die Subversion der Schreibweise war der radikale Akt, mit dem eine Reihe von Schriftstellern versuchte, den Status der Literatur als mythisches System zu leugnen. Jede dieser Revolten war ein Mord an der Literatur als Bedeutung; alle forderten die Zurückführung des literarischen Diskurses auf ein einfaches semiologisches System oder sogar, im Falle der Poesie, auf ein präsemiologisches System. Das war eine ungeheure Aufgabe, die radikale Verhaltensweisen erforderte; wie man weiß, wollten einige den Diskurs schlicht und einfach untergehen lassen, denn als einzig mögliche Waffe gegen die überlegene Macht des Mythos, seine Rekurrenz, erwies sich, im wörtlichen oder übertragenen Sinne, das Schweigen.

Es scheint also außerordentlich schwierig, den Mythos von innen her abzubauen, denn gerade die Bewegung, mit der man sich von ihm lösen will, fällt selbst dem Mythos zum Opfer. Letztlich kann der Mythos immer den Widerstand gegen ihn bedeuten. Nun ist die beste Waffe gegen den Mythos vielleicht die, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt, einen *künstlichen Mythos* zu schaffen; und dieser neu geschaffene My-

eine Substanz, die unaufhörlich von Formalisierung bedroht ist: Zunächst kann er sehr leicht zu einer Schreibweise verkommen; es gibt eine Malrauxsche Schreibweise, sogar bei Malraux selbst. Zudem kann der Stil sehr leicht zu einer besonderen Sprache [*langage*] werden: derjenigen, die der Schriftsteller für sich selbst und nur für sich verwendet; der Stil ist dann eine Art solipsistischer Mythos, die Sprache [*langue*], in der der Schriftsteller sich spricht. Man begreift, daß bei diesem Grad der Verhärtung der Stil nach einer Entzifferung, nach einer Tiefenkritik verlangt. Die Arbeiten von J. P. Richard sind ein Beispiel dieser notwendigen Kritik der Stile.

thos wäre in der Tat eine Mythologie. Da der Mythos Sprache stiehlt, warum nicht den Mythos stehlen? Dafür würde es genügen, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semilogischen Kette zu machen, seine Bedeutung als den ersten Term eines zweiten Mythos zu setzen. Die Literatur liefert einige berühmte Beispiele für solche künstlichen Mythologien; ich nenne hier nur Flauberts *Bouvard und Pécuchet*. Man könnte das Buch als Experimentalmythos bezeichnen, als Mythos zweiten Grades. Bouvard und sein Freund Pécuchet repräsentieren eine bestimmte Bourgeoisie (übrigens im Konflikt mit anderen bürgerlichen Schichten): Ihre Diskurse bilden *bereits* eine mythische Rede; deren Sprache [*langue*] ergibt schon einen Sinn, doch dieser Sinn ist die leere, gleichsam technisch ungesättigte Form eines begrifflichen Signifikats. Aus dieser Begegnung von Sinn und Form ergibt sich in diesem ersten mythischen System eine Bedeutung, nämlich die Rhetorik Bouvards und Pécuchets. An dieser Stelle (ich zerlege den Vorgang hier künstlich zum Zweck der Analyse) greift nun Flaubert ein: Dieses erste mythische System, das schon ein zweites semiologisches System ist, überlagert er mit einer dritten Kette, deren erstes Glied die Bedeutung oder der abschließende Term des ersten Mythos ist. Die Rhetorik Bouvards und Pécuchets wird zur Form des neuen Systems; den Begriff erzeugt hier Flaubert selbst, und zwar durch seinen Blick auf den Mythos, den Bouvard und Pécuchet sich konstruiert hatten: die konstitutive Vergeblichkeit ihrer Bemühungen, ihre Unfähigkeit, Erfüllung zu finden, der panische Wechsel zwischen ihren Lernversuchen, all das, was ich gern (aber ich höre schon Donnerrollen am Horizont) als Bouvard-und-Pécuchetität bezeichnen würde. Was die letzte Bedeutung angeht, so ist sie für uns das Werk, eben *Bouvard und Pécuchet*. Die Macht des zweiten Mythos liegt darin, den ersten als betrachtete Naivität zu begründen. Flaubert hat sich die Mühe einer wahrhaft archäologischen Restauration einer

mythischen Rede gemacht; er ist der Viollet-le-Duc⁸ einer bestimmten bürgerlichen Ideologie. Weniger naiv jedoch als Viollet-le-Duc hat er seine Rekonstruktion mit zusätzlichen Ornamenten versehen, die sie entmystifizieren. Diese Ornamente (die Form des zweiten Mythos) sind konjunktivischer Art. Es besteht eine semiologische Entsprechung zwischen der konjunktivischen Wiedergabe der Diskurse Bouvards und Pécuchets und ihrer Erfolglosigkeit.*

Das Verdienst Flauberts (und aller künstlichen Mythologien; im Werk Sartres gibt es sehr bemerkenswerte) liegt darin, dem Problem des Realismus eine klar und deutlich semiologische Lösung gewiesen zu haben. Das ist gewiß ein unvollkommenes Verdienst, denn die Ideologie Flauberts, für den der Bourgeois nur eine ästhetische Abscheulichkeit war, hat nichts Realistisches. Doch zumindest hat er die Hauptsünde in der Literatur vermieden, die darin besteht, das ideologische Reale und das semiologische Reale miteinander zu verwechseln. Als Ideologie ist der literarische Realismus keineswegs daran gebunden, welche Sprache [*langue*] der Schriftsteller spricht. Die Sprache ist eine Form, und als solche kann sie weder realistisch noch irrealistisch sein. Sie kann nur mythisch sein oder nicht – oder auch, wie in *Bouvard und Pécuchet*, antimythisch. Nun besteht leider keine Antipathie zwischen Realismus und Mythos. Man weiß, wie oft unsere »realistische« Literatur mythisch ist (und wäre es nur als plumper Mythos des Realismus) und wie sehr unsere »nichtrealistische« Literatur zumindest das Verdienst hat, es möglichst wenig zu sein. Klug wäre es natürlich, den Realismus des Schriftstellers als ein wesentlich ideologisches Problem zu definieren. Gewiß nicht deshalb, weil es keine Verantwortlichkeit der Form gegenüber dem Realen gäbe; doch

* Im Konjunktiv, weil das Lateinische diesen Modus für den »indirekten Stil« oder die »indirekte Rede« benutzte – ein bewundernswertes Mittel der Entmystifizierung.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
6. Sitzung 27.03.17

Text: Irina O. Rajewsky, Intermedialität (Auszug) (2002) (Tübingen/Basel 2002 (Francke))

Intermedialität: Ein *termine ombrello(ne)* 7

wieder anders definiert und verwendet werden.⁵ **Mixed media*, *Ekphras, **transposition d'art*, **ut pictura poesis*, *Veroperung, *Verfilmung oder Adaptation, *Verbuchung oder **novelization*, *Musikalisierung der Literatur, *Narrativisierung der Musik, *Digitalisierung des Films, *Klangkunst, *Hyperfiction, *multimediale Computertexte und Aspekte wie die Doppelbegabung von Künstlern sind nur der Beginn einer langen Reihe von Phänomenen, die unter dem *Schirm der Intermedialität ihren Platz finden.

Texttafel 1

Der Terminus *Medium wird in der Forschung unterschiedlich definiert und gebraucht. Aus heuristischen Gründen wird im vorliegenden Band auf einen Medienbegriff zurückgegriffen, wie er von Wolf verwendet wird:

[...] I here propose to use a broad concept of medium: not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication [wie z.B. Brief, Buch, Hörfunk, Plakat] but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems. (Wolf (1999a), S. 40)

Ein Verständnis von *Medium: nicht im Sinne eines rein *technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen, sondern eines *konventionell als distinkt angesehenen(n) Kommunikationspositiv(s) (Wolf (2001), S. 2) erlaubt es, sowohl z. B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als *(Einzel-)Medien zu definieren.

Zum Medienbegriff Wolfs vgl. auch Wolf (1996), S. 86f., (1998), S. 133, Fn. 1. Zur Debatte um die Bedeutung des Medienbegriffs vgl. z. B. Faulstich (1979), Müller (1994 u. 1996), Hicke-thier (1988), Bohn/Müller/Ruppert (1988), Hess-Lüttich (1990a), Fuger (1998), Paech (1998), Karpenstein-Ebbach (1998). Einen Überblick über verschiedene Verwendungszusammenhänge und Verständnisse des Terminus *Medium geben Faulstich (1998b), Schanze (2000).

Betrachtet man die Auseinandersetzung mit den Interdependenzen zwischen verschiedenen Künsten bzw. Medien wissenschaftshistorisch, so zeichnen sich zwei Forschungsstränge ab, die sich weitgehend unabhängig voneinander entwickelt haben und die man erst in den letzten Jahren zusammenzuführen beginnt.

⁵ So versteht Prümmer unter *Multimedialität z. B. einen *Teilbereich einer umfassenden Kategorie des Intermedialen, von dem sich dann sprechen läßt, wenn »ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist« (Prümmer (1988), S. 199), d. h. genau dann, wenn andere von *Medienwechsel, *Medien-transfer oder *Medientransformation sprechen [vgl. etwa Albersmeier (1995), Hess-Lüttich (1987), Zander (1985), Schanze (1993)]. Herlinghaus hingegen differenziert zwischen Intermedialität und Transmedialität, wobei er nun unter *Transmedialität eben »jene Prozeduren und Wechselwirkungen [versteht], die mit einem medialen Gestalt- und Funktionswechsel verbunden sind, das heißt die Transformation von Diskursen eines Mediums in Bilder oder Texte eines anderen: Literaturverfilmungen, *Verbuchung von Filmen und Hörspielen, Fernsehinszenierungen nach Theater- und Erzähltexten, Videoaufzeichnungen von Theaterstücken und dergleichen mehr.« (Herlinghaus (1994), S. 19).

2 Was heißt Intermedialität?

2.1 Intermedialität: Ein *termine ombrello(ne)*

»Wir sind so rasch mit dem Systemisieren bei der Hand; wir bringen aber eigentlich viel öfter Ordnung in unsere Gedanken, als in die Sache.«¹ Mitunter erscheint jedoch das weitaus weniger fragwürdige Unterfangen, Ordnung zumindest in die Gedanken zu bringen, bereits als ein erstrebenswertes und allzu häufig verkamtes Ziel. Dies trifft jedenfalls auf Konzepte und Termini zu, die in der wissenschaftlichen Diskussion mit unterschiedlichsten Bedeutungen und Theorienwürfen belegt und von Umberto Eco demgemäß als **termini ombrello* bezeichnet werden.² Intermedialität ist in den 90er Jahren als ein solcher *termine ombrello*, oder besser noch *ombrello-ne*³, in die wissenschaftliche und öffentliche Debatte eingegangen, wird er doch zumeist in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität verstanden, die ihrerseits bereits als *termine ombrello* zu bezeichnen ist.⁴ »Was heißt (hier) Intermedialität?« betitelt Thomas Eicher dann auch folgerichtig einen Beitrag von 1994, und mit ihm beantworten zahlreiche Wissenschaftler diese Frage nun bereits seit geraumer Zeit auf immer wieder andere Weise. Resultat ist die Beschäftigung mit einer Vielzahl heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff Intermedialität. Dabei findet eine Reihe weiterer Begriffe Verwendung, die z. T. als Sub-Kategorien der Intermedialität, z. T. aber auch als gleichwertige Kategorien betrachtet werden: *Multimedialität, *Poly- oder *Plurimedialität, *Transmedialität, *Medienwechsel, *Medientransfer, *mediale Transformationen sind Termini, die im Rahmen dieser Debatte zum Tragen kommen, jedoch immer

¹Intermedialität – ein vager und weiter Begriff

²Vielleicht der Termini

¹ Arthur Schnitzler in einer Rezension zu *Der geniale Mensch* von Cesare Lombroso; zit. n. Eicher (1993), S. 10.

² Eco (1994), S. 24 (*termine ombrello* = *Schirm-Begriff).

³ *termine ombrellone*: Das Suffix -one verweist im Italienischen auf eine größere Einheit, in diesem Fall auf einen größeren Schirm, nämlich den Sonnenschirm (ombrellone) im Vergleich zum Regenschirm (ombrello).

⁴ Zur Intertextualität: als *termine ombrello* vgl. Hempfer (1991) u. (1999); zum Konzept der Intertextualität vgl. genauer Abschnitt 3.3.2.1 und Kap. 4.

Traditionslinie
der Kompara-
tistik /
interart studies

Der erste Forschungsstrang ist dem Bereich der Komparatistik zuzuordnen, in dem seit Jahrzehnten verdienstvolle Studien zur wechselseitigen Erhellung der Künste betrieben werden, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen.⁶ Herausgebildet hat sich hier der Zweig der *›interart(s) bzw. comparative art studies*, der sich vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik auseinandersetzt. Die *›interart studies* wurden lange Zeit von den Wissenschaftlern als komparatistisches ›Grenzgebiet‹ ausgewiesen; eine Klassifizierung, die in den 90er Jahren in Anbetracht der Konjunktur dieses Forschungsbereichs längst nicht mehr adäquat erscheint.⁷

Traditionslinie
›Film und
Literatur /
Medienwis-
senschaften

Der zweite Forschungsstrang entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem damals neuen Medium des Films. Die ›Väter‹ dieses Forschungszweigs sind Filmtheoretiker wie Bela Balázs und André Bazin, Autoren wie Alfred Döblin oder Bertolt Brecht, Kulturtheoretiker wie Walter Benjamin sowie Wissenschaftler unterschiedlichster Forschungsbereiche, die sich in den 40er bis 60er Jahren speziell dem Verhältnis von Literatur und Film widmeten. Aufgegriffen wurden ihre Überlegungen in den 70er und 80er Jahren insbesondere von Literaturwissenschaftlern aus philologischen Einzeldisziplinen, die in Anbetracht einer zunehmenden Präsenz audiovisueller Medien als Verbreitungs- und Kontaktmedien der Literatur die Notwendigkeit sahen, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Begrifflichkeiten wie die der ›Filmisierung der Literatur‹ bzw. der ›filmischen Schreibweise‹ und der ›Literarisierung des Films‹ stammen ebenso aus diesem Strang der Forschung wie die extensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Verfilmung literarischer Werke. Zuzurechnen sind diesem Bereich überdies medienwissenschaftliche Untersuchungen, verknüpft mit der seit den 70er Jahren immer vehementer vorgetragenen Forderung nach einer Medienkomparatistik oder einer Medienwissenschaft als eigener, grenzüberschreitender Disziplin.⁸

In beiden Forschungslinien war bereits in den 80er Jahren vereinzelt und zumeist am Rande von ›intermedialen Relationen‹ bzw. ›intermedialer Forschung‹ die Rede.⁹ Durchsetzen konnte sich der Terminus ›Inter-

⁶ Vgl. etwa Oskar Walzels Studie *›Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe* (1917) sowie den historischen Überblick Weissteins über Geschichte, Systematik und Methoden dieses Forschungsfeldes [Weisstein (1992a)].

⁷ Vgl. den Band *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Scher (1984), insb. S. 9 sowie das von Weisstein 1992 herausgegebene Pendant *Literatur und Bildende Kunst*, das den gleichen Titelzusatz trägt.

⁸ Zur Entwicklung der Medienwissenschaft vgl. z. B. Faulstich (1998a), Schanze (2000a).

⁹ Vgl. z. B. Bleicher (1982), Hansen-Löve (1983), Zander (1985), Heller (1986), Hess-Lüttich (1987); vgl. auch unten, Abschnitt 3.3.2.

medialität‹ bisher jedoch lediglich in dem Bereich der Forschung, der aus dem oben genannten zweiten Strang hervorgeht. Hier beginnt er Anfang der 90er Jahre Ausdrücke wie ›Film und Literatur‹ bzw. ›filmische Schreibweise‹ zu verdrängen; seit 1994/1995 ist er so gut wie allen Publikationen zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander zu verzeichnen. Im Traditionsbereich der *›interart studies* hingegen wird der Terminus ›Intermedialität‹ erst in jüngster Zeit und nur vereinzelt verwendet; im englischen Sprachbereich ist dann zumeist von *›intermedia (studies)‹*, in vereinzelt Fällen auch von *›intermediality‹* die Rede.¹⁰ *›Intermedia(l)‹* wird hier z. T. mit *›interart‹* gleichgesetzt, z. T. aber auch als eine Subkategorie dieses Forschungsfeldes behandelt, was zu weiterer terminologischer Verwirrung führt.¹¹

Texttafel 2

Von Verwendungen des Terminus ›Intermedialität‹ als umfassende Beschreibungs- und Analyse-kategorie ist das englische Substantiv *›intermedia‹* zu unterscheiden. Letzteres war in den USA, aber auch z. B. in Deutschland, bereits (und insbesondere) in den 60er Jahren in der öffentlichen Debatte weit verbreitet, und zwar als Bezeichnung eines bestimmten, historisch verankerten Phänomens in der Kunst- bzw. ›event‹-Kultur. In den 60er Jahren kam es zu einer Welle von experimentellen Happenings und Performances – letztlich in der Tradition des Dadaismus und Futurismus –, denen ebenso wie zahlreichen Werken aus dem Bereich der ›Medien- und ›Klangkunst eine Kombination verschiedener medialer Ausdrucksformen unterlag. Man denke etwa an die Fluxus-Bewegung der 60er Jahre oder an die von Otto Beckmann 1966 in Wien gegründete Experimentiergruppe ›ars intermedia‹ [vgl. Kapfer (1999), S. 8; zur Fluxus- und Klangkunst: de la Motte (1999)]. Die Konjunktur des Terminus *›intermedia‹* zur Bezeichnung dieser Kunstformen verdankte sich einem 1966 veröffentlichten, wegweisenden Manifest von Dick Higgins mit dem Titel *›intermedia«* [Something Else Newsletter 1, 1 (1966), wieder abgedruckt in Higgins (1984)], in dem Higgins seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, daß »much of the best work being produced today seems to fall between media« (Higgins (1984), S. 18). In Anlehnung an die Prägung des Begriffs *›intermedium‹* durch Coleridge im Jahre 1812, der sich freilich noch nicht auf eine konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern auf ein narratologisches Phänomen bezieht (vgl. Müller (1998), S. 31), bezeichnet Higgins mit dem Terminus folglich künstlerische ›Hybridformen, die sich keiner bestimmten Gattung zuordnen

¹⁰ Wolf ist einer der wenigen Forscher aus dem traditionellen Bereich der *›interart studies*, der dafür plädiert, die »›word and music studies‹ not as an *›interart(s)‹* but *›intermedia(l)‹* discipline« (Wolf (1999a), S. 39) zu klassifizieren, und auch im Englischen von *›intermediality‹* spricht.

¹¹ Weisstein (1993) und Vos (1997) z. B. verwenden den Terminus ›Intermedialität‹ bzw. *›intermedia‹* als Subkategorie der *›interart studies*. Nicht von *›intermedialität‹* bzw. *›intermedia‹* als Subkategorie der Rede, sondern von *›intermedia‹* (Vos) und *›intermedial intertextuality‹* (Weisstein). Vos geht es dabei um die *›intermedia‹* im Sinne Higgins' (vgl. T₂). Weisstein hingegen erfaßt mit der Kategorie *›intermedial intertextuality‹* vier von 16 Kategorien literaturzentrierter *›interart relations‹*, die er 1992 [vgl. ders. (1992a)] in einem Katalog zusammengeläßt hatte.

lassen. Sein Verständnis des Terminus wurde für Versuche relevant, sog. ›intermedia‹ von ›mixed media‹ (z. T. auch ›multimedia‹) zu unterscheiden, wie sie auch in der neueren Intermedialitätsdebatte, insbesondere im Bereich der ›interart studies‹ verbreitet sind. Auch hier sind, wie in allen Bereichen der Intermedialitätsforschung, verschiedene Kategorisierungen und Definitionsversuche zu verzeichnen. Dennoch läßt sich Higgins' Verständnis des Terminus ›intermedia‹ als Basis bezeichnen, von der viele der neueren Ansätze ihren Ausgang nehmen. Higgins nämlich bezog sich mit seinem Terminus ›intermedia‹ auf solche Kunstwerke, »in which the materials of various more established art forms are conceptually fused rather than merely juxtaposed«, wie dies dagegen den sog. ›mixed media‹ zugeschrieben wird (Vos (1997), S. 325).

Zu den diversen Definitionen von ›intermedia‹ und ›mixed media‹ vgl. ausf. Vos (1997); vgl. allerdings auch de la Motte (1999), S. 14 f., die in Anlehnung an Fried (1967) auf ein anderes Verständnis von ›intermedia‹, ›mixed media‹ und ›multimedia‹ abhebt.

Die Zurückhaltung, die Vertreter der ›interart studies‹ dem Terminus ›Intermedialität‹ gegenüber beweisen, mag zum einen darin gründen, daß keine Notwendigkeit gesehen wird, dort einen neuen Terminus einzuführen, wozu doch *de facto* schon seit Jahrzehnten intermedial geforscht werde.¹² Hinzukommen mag die Befürchtung, die verdienstvollen Leistungen der ›interart studies‹ könnten im Sog der (neu-)modischen Intermedialitätsdiskussion untergehen, bei der eine Konzentration auf die ›jungen‹, technischen und elektronischen (Massen-)Medien vorherrschend ist und kaum historische Akzente gesetzt werden. Demgegenüber umfaßt der Gegenstandsbereich der ›interart studies‹, wie die Bezeichnung des Forschungsfeldes schon sagt, traditionellerweise die *arts*, d. h. die ›Hohen Künste‹, und somit einen ganz bestimmten Bereich intermedialer Relationen, der weit in die Geschichte zurückreicht.

Intermedialität
vs. ›interart
studies

Gerade in dieser Begrenzung und der damit einhergehenden Wertung des Gegenstandsbereichs aber liegt auch ein Problem der ›interart studies‹, die sich in einer stark mediatisierten Zeit, in der die Kontamination der Diskurse und die Auflösung traditioneller Dichotomien zu bestimmenden Merkmalen künstlerischer Produktionen geworden sind, dem Vorwurf des Anachronismus aussetzen. Hier zeigt sich ein Vorteil des Intermedialitäts- gegenüber dem ›interart‹-Begriff; denn ›Intermedialität‹ vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt somit terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. ›Hohen Künste‹, ebensowenig aber auf die sog. ›Neuen Medien‹ beschränkt.

Ansatz dieses
Bandes

Dieser Band steht schon aufgrund der Einbeziehung audiovisueller Medien in der Tradition des skizzierten zweiten Forschungsstrangs, bezieht jedoch die Erkenntnisse der ›interart studies‹ in die Überlegungen mit

¹² Vgl. Wolf (1996), S. 89; Weisstein (1993).

ein.¹³ Er versteht sich insofern auch als ein Versuch, die Parallelentwicklung der verschiedenen Ansätze und Auffassungen in eine übergreifende Diskussion einmünden zu lassen, die darauf ausgerichtet ist, grundlegende Fragen zur Intermedialität zu klären und die Weichen für eine allgemeine Intermedialitätstheorie zu stellen. Eine solche allgemeine Theorie der Intermedialität könnte eine fruchtbare Basis für die einzelnen literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen – *word and music studies*, *word and image studies*, Studien zum Verhältnis von Literatur und audiovisuellen Medien etc. – und ebenso für andere Wissenschaftszweige bilden, immer vorausgesetzt, daß aus der ›wechselseitigen Erhellung der Künste‹ in Zukunft auch eine inter- bzw. transdisziplinäre, wechselseitige Erhellung der verschiedenen theoretischen und methodischen Ansätze erwächst.

2.2 Inter-, Intra- und Transmedialität

Ohne Zweifel wäre es wünschenswert, »der vordringlichen Aufgabe einer terminologischen und konzeptionellen Präzisierung von Intermedialität« und dem »eminenten Klärungsbedarf« dieses weiten Forschungsfeldes in umfassender Weise nachzukommen, wie dies beispielsweise Helbig in der Einleitung zu einem 1998 publizierten Sammelband forderte.¹⁴ Nun ist aber gerade der von Helbig herausgegebene Band exemplarisch für das Problem, das sich bei dem Versuch ergibt, das Themenspektrum der Relationen zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen in »einzigartiger Breite«¹⁵ zu erschließen und somit dem Terminus ›Intermedialität‹ in seiner Eigenschaft als ›*termine ombrellone* gerecht werden zu wollen. Die achtzehn, zum Teil hervorragenden Beiträge des Helbigschen Sammelbands, spiegeln geradezu vorbildlich den *state of the art* gegenwärtiger Intermedialitätsforschung wider: Mit unterschiedlichen – expliziten oder impliziten – Definitionen der Intermedialität werden die verschiedensten Blickwinkel an Gegenstände angelegt, die auf ihre Weise alle von media-

¹³ Erwähnt werden sollten zudem die fruchtbaren Errungenschaften, die im Bereich medienübergreifender Erzählforschung seit den späten 70er Jahren von Wissenschaftlern wie Seymour Chaitman (1978 u. 1990), François Jost (1987), Edward Branigan (1992) oder – in jüngster Zeit – Jakob Lothe (2000) erzielt werden konnten und die ebenso wie die beiden genannten Forschungsstränge in die Ausführungen dieses Bandes eingehen.

¹⁴ Helbig (1998a), S. 9. Vgl. auch Herlinghaus (1994), der auf die »noch kaum fundierte Begriffsbasis« (S. 15) des Terminus ›Intermedialität‹ abhebt, und Albersmeier, der auch 1995 noch von dem weiten »Feld und zugleich [...] schwierige[n] methodische[n] Problem der sog. ›Einflüsse‹ des Films auf Literatur und Theater« (S. 243) spricht. Schließlich mag eine der jüngsten Veröffentlichungen der *International Association for Word and Music Studies* (WMA) – *Word and Music Studies: Defining the Field* [= Bernhart/Scher/Wolf (1999)] – verdeutlichen, an welcher grundlegenden Fragestellungen man Ende der 90er Jahre erst angelangt ist.

¹⁵ Helbig (1998a), S. 8.

len Vermischungen und Interaktionen handeln. Dies führt dazu, daß der Titel des Bandes – *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* – aufgrund »pluraler Beliebigkeit«¹⁶ und verwirrender Vielfalt der Ansätze kaum eingelöst erscheint. Auf den ersten Blick könnte hier eine Wiedereinschränkung des Intermedialitätsbegriffs auf einen bestimmten Phänomenbereich erstrebenswert erscheinen, der dann einheitlich theoretisierbar würde. Dagegen spricht jedoch zum einen, daß die Phänomene, die derzeit unter diesen Terminus subsumiert werden, tatsächlich alle auf jeweils unterschiedliche Weise intermedialer Natur sind. Zum anderen hat sich in der gängigen Diskussion der Terminus »Intermedialität«¹⁷ inzwischen in dieser Ausdehnung durchgesetzt.

Definitionen:
Intermedialität
i.w.S.

Aus den genannten Gründen ist es vernünftig – und hiermit sind wir bei einer ersten, sehr allgemein gehaltenen Antwort auf die Frage »Was heißt Intermedialität?« –, den Terminus als »Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix »inter«¹⁸ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind. Ausgehend von dieser Definition des Intermedialen ergibt sich die logische Konsequenz, das Intermediale vom Bereich des »Intramedialen«¹⁹ abzugrenzen, wobei »Intramedialität«²⁰ als Terminus zur Bezeichnung jener Phänomene herangezogen wird, die, dem Präfix entsprechend, *innerhalb* eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht. Hierunter fallen z. B. Bezugnahmen eines literarischen Textes auf einen bestimmten Einzeltext oder aber auf die Literatur bzw. eine bestimmte literarische Gattung *qua* System – Phänomene, die in der Forschung gemeinhin unter dem Stichwort »Intertextualität«²¹ geführt werden.¹⁸ Die sog. »Intertextualität«²² ist jedoch nur eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen: Unter »Intramedialität«²³ fallen ebenso Bezugnahmen eines Films auf einen Film oder aber auf den Film bzw. ein bestimmtes filmisches Genre *qua* System, einer Oper auf eine Oper, eines Gemäldes auf ein Gemälde usw. Auch das musikalische *Popourri* läßt sich, um ein letztes Beispiel anzuführen, als ein Phänomen des Intramedialen, nämlich als eine Kombination verschiedener musikalischer Einzelstücke auffassen.

Setzt man eine solche grundlegende Differenzierung zwischen inter- und intramedialen Erscheinungen an, so ist allerdings auch einer dritten Gruppe von Phänomenen Rechnung zu tragen, denen mit den Kategorien »Intra-«²⁴ und »Intermedialität«²⁵ nicht beizukommen ist. Gemeint sind Phänomene, die man als medienspezifische »Wanderphänomene«²⁶ bezeichnen könnte, wie z. B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Um-

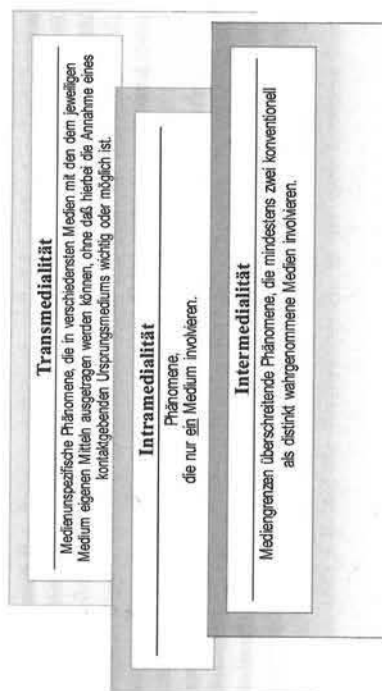
¹⁶ Kübler (1999), S. 305.

¹⁷ Vgl. z. B. Wolf (1999a), S. 40f.: »Intermedial«²⁷ [...] a flexible adjective that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium.«²⁸

¹⁸ Zur »Intertextualität«²⁹ vgl. ausf. unten, Kap. 3.3.2.1 u. 4.

setzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde. Diese Qualität kommt etwa der Parodie zu, ein Genre bzw. Diskurstyp, der zwar im literarischen Medium entwickelt und paradigmatisch wirksamlich worden ist, dessen Regeln aber nicht medienspezifisch sind. Eine Parodie kann ebenso im literarischen wie etwa im filmischen Medium mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln umgesetzt werden. Ebenso kann etwa ein Film oder ein Gemälde auf biblische Stoffe oder auch auf Mythen und Legenden rekurrieren, ohne daß diese als an ein bestimmtes Ursprungsmedium gebunden rezipiert würden. Ein solcher Film und ein solches Gemälde nehmen also nicht *per definitionem* auf die Bibel oder auf mythologische Erzählungen in deren Eigenschaft als Texte Bezug, sondern in vielen Fällen schlicht auf bestimmte Stoffe, die unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert sind. Entsprechend kann z. B. auf die Ästhetik der Moderne oder Postmoderne, auf den Wissenschaftsdiskurs einer bestimmten Zeit oder auf ästhetische Diskursysteme rekurriert werden. Auch in diesen Fällen wird auf Ästhetiken bzw. Diskurse abgehoben, die in unterschiedlichsten medialen Systemen mit den jeweils eigenen Mitteln realisiert werden können. Für diese dritte Kategorie erscheint der Terminus des »Transmedialen«³⁰ angemessen, umfaßt sie doch gerade medienspezifische Phänomene – Phänomene also, die sich jenseits von Mediengrenzen bzw. »über Medien-
grenzen hinweg«³¹ manifestieren.

Als eine erste Antwort auf die Frage »Was heißt Intermedialität?«³² ergeben sich also schematisch gefaßt folgende Definition und Eingrenzung des Intermedialen:



Nachteile eines weitgefähten Intermedialitätsbegriffs

Setzt man eine solche, sehr weitgefähte Definition des Intermedialen an, gelangt man – dies ist erneut zu betonen – weder zu einer einheitlichen Theoretisierbarkeit des gesamten Gegenstandsbereichs der ›Intermedialität‹, noch kommt man einer Präzisierung der einzelnen Phänomene näher, die gemeinhin mit diesem *gross word* belegt werden. Gerade eine solche umfassende Definition führt vielmehr mitten hinein in das Diktich unterschiedlichster Bedeutungszuweisungen und Theorieentwürfe, die die bisherige Intermedialitätsdebatte wie ein Markenzeichen durchziehen. Und dies durchaus konsequenter- und berechtigterweise: ›Intermedialität‹ bleibt in diesem weitesten Sinne ein Terminus, der einen Gegenstandsbereich umfaßt, der *de facto* nicht einheitlich theoretisierbar ist. Und dennoch erweist sich der Terminus ›Intermedialität‹ in diesem weitesten Sinne als heuristisch wertvoll, was hier noch einmal zusammenfassend dargelegt sei:

Vorteile eines weitgefähten Intermedialitätsbegriffs

Mit seiner Hilfe sind erstens, im Unterschied etwa zum ›*interart*‹-Begriff aus der Traditionslinie der Komparatistik, potentiell Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen zu fassen, seien diese nun den sog. ›Hohen Künsten‹ oder ›Neuen Medien‹ zuzurechnen.

Mit Hilfe eines weitgefähten Intermedialitätsbegriffs lassen sich zweitens intra- und transmediale von intermedialen Phänomenen unterscheiden. Diese Errungenschaft mag zwar auf den ersten Blick recht banal erscheinen; erst diese Perspektive erlaubt es jedoch, tatsächlich Medien- und Disziplinengrenzen überschreitend zu denken und einen Ansatz sowohl hinsichtlich inter- als auch intramedialer Phänomene zu finden, der nicht auf spezifische Medien beschränkt bleibt, sondern transdisziplinär anzuwenden und die verschiedensten Medien zu erfassen in der Lage ist. So zeigt sich beispielsweise erst vor diesem Hintergrund, daß eine Gegenüberstellung von ›Intermedialität‹ und ›Intertextualität‹, wie sie aufgrund der sehr guten Forschungslage zur ›Intertextualität‹ und der engen Verwandtschaft dieser Phänomene zumindest in literaturwissenschaftlich ausgerichteten Ansätzen häufig vorgenommen wird, auf einer schiefen Ebene angesiedelt ist, stellt doch ›Intertextualität‹ nur einen Sonderfall intramedialer Bezugnahmen und somit den Sonderfall einer Subkategorie des Intermedialen dar – ein Umstand, auf den noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.¹⁹

Nicht übersehen werden sollte schließlich, daß es ein weitgefähter Intermedialitätsbegriff erlaubt, verschiedensten Phänomenen des Intermedialen gerecht zu werden und somit sämtliche Subkategorien des Intermedialen zu erfassen, ohne – aufgrund eines Anspruchs auf eine allumfassende einheitliche Theoretisierbarkeit – bestimmte Teilbereiche ausgrenzen

¹⁹ Vgl. unten, Abschnitt 3.3.2.1 u. Kap. 4.

zu müssen. Der Anspruch auf eine einheitliche Theoretisierbarkeit verlagert sich nun von der übergeordneten Ebene, der ›Intermedialität‹ im weitesten Sinne, auf einzelne Teilbereiche bzw. Subkategorien des Intermedialen, die ihrerseits einer je einheitlichen Theoriebildung zugeführt werden können.

2.3 Der Gegenstandsbereich intermedialer Forschung

Eine genauere Betrachtung der weiter oben aufgeführten Gegenstände, die gemeinhin unter das Stichwort ›Intermedialität‹ subsumiert werden, zeigt, daß man es mit drei grundsätzlich heterogenen, ausdrücklich zu differenzierenden Phänomenbereichen zu tun hat. Diesen liegen jeweils qualitativ unterschiedliche Begriffe von ›Intermedialität‹ zugrunde, die in der Forschung allzu häufig vermischt und gemeinsam betrachtet werden. Vorzuschlagen wäre hingegen folgende Dreiteilung des Objektbereichs, die je Teilbereich eine einheitliche Theoriebildung ermöglicht, und zwar ohne daß dabei die Natur der jeweils involvierten Medien eine Rolle spielte:

1. Das Phänomen der **Medienkombination**, auch bezeichnet als **mediales Zusammenspiel**, *Multi-, *Pluri- oder *Polymedialität, **Medienfusion**: Eine solche Kombination von Medien liegt beispielsweise der **Multimedia-Show** zugrunde, dem **Variété**, dem **Lied**, dem **Photroman**, einem **Werk wie Matisse's Jazz** (eine Kombination aus Text und Bild), dem **Film**, der **Oper**, der ***Klangkunst** usw. Schon anhand dieser Auflistung wird deutlich, daß eine Kombination unterschiedlicher Medien häufig zur **Herbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen** führt oder führen kann, bei denen dann die plurimediale Grundstruktur zu einem **Spezifikum** des neu entstandenen (Einzel-)Mediums wird. Die **Qualität des Intermedialen** betrifft im Falle der **Medienkombination** die **Konstellation des medialen Produkts**, d. h. die **Kombination bzw. das Resultat der Kombination** mindestens zweier, konventionell als **distinkt wahrgenommener Medien**, die in ihrer **Materialität** präsent sind und jeweils auf ihre **eigene, medienspezifische Weise** zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. ›Intermedialität‹ stellt sich hier demnach als ein **kommunikativ-semiotischer Begriff** dar, der – dies ist entscheidend – auf der **Addition** mindestens zweier, konventionell als **distinkt wahrgenommener medialer Systeme** beruht. Die **Spannbreite** dieser Kategorie verläuft von einer **bloßen Kontiguität**, einem **Nebeneinander**, bis hin zu einem weitestgehend ›**genuinen**‹ **Zusammenspiel** der Medien, bei dem – idealerweise – keines von beiden privilegiert wird.²⁰ Letzteres trifft z. B. auf die **Wagneroper** zu, in der eine **Synthese bzw. Fusion** der involvierten Medien angestrebt wird; ebenso z. B. auf bestimmte Werke aus dem Bereich der ***Klangkunst**, bei denen das Entstehen-

de künstlerische bzw. (inter)mediale Produkt tatsächlich als oszillierender, ›bewegter‹ Zustand zwischen den Medien erscheint.²¹ Differenzierbar werden die Phänomene dieser Kategorie weiterhin aufgrund des Kriteriums der medialen Dominanzbildung, so ist, wie Wolf ausführt, zwischen intermedialen Formen ohne klare Dominanz (z. B. Musik und Lyrik im Kunstlied) und solchen mit Dominanz eines Mediums gegenüber einem oder mehreren anderen zu unterscheiden (z. B. punktuelle Illustrationen zu einem Roman).²²

Medienwechsel

2. Das Phänomen des Medienwechsels, auch bezeichnet als ›Medien-transfer‹ oder ›Medientransformation,‹²³ d. h. Literaturverfilmungen bzw. Adapt(at)ionen, sog. ›Veroperungen‹, Inszenierungen dramatischer Texte, ›novelizations etc.:‹ Die Qualität des Intermedialen betrifft hier den Produktionsprozess des medialen Produkts, also den Prozess der Transformation eines medien-spezifisch fixierten ›Prätextes‹ bzw. Text(substrats) in ein anderes Medium, d. h. aus einem semiotischen System in ein anderes. Dabei kann sich ein Medienwechsel ›prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z. B. vom Buch zum Film, von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper.‹²⁴ ›Intermedialität‹ wird hier zu einem produktions-ästhetisch orientierten, genetischen Begriff. Der Ursprungstext wird zur ›Quelle‹ des medialen Produkts, dessen Genese ein jeweils medien-spezifischer und obligatorischer Transformationsprozess intermedialer Charakter zugrunde liegt. Hervorzuheben ist, daß das entstehende Produkt zwar (zumeist vorwiegend semantische) Parallelen zum Ursprungstext aufweist und zu diesem in einer genetischen Beziehung steht, sich aber nicht notwendigerweise auch in Relation zu diesem konstituiert. Ist letzteres der Fall, so hat man es nicht nur mit einem Medienwechsel, sondern zusätzlich mit dem Phänomen zu tun, das hier als drittes verhandelt wird – mit einer intermedialen Bezugnahme.

3. Das Phänomen intermedialer Bezüge, z. B. der Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines

²⁰ Vgl. auch Wolf (1998a), S. 239.

²¹ Dies zeigt sich z. B. in vielen Klanginstallationen des Hamburger Klangkünstlers Andreas Oldöpp. Bezeichnend ist bereits der Titel einer Arbeit von 1999, die in Zusammenarbeit mit Hans Roth entstanden ist: *Zusammenspiel. Ein Installationsprojekt mit Farbe und Klang* (10.–31. Oktober 1999, K3 auf Kampnagel, Hamburg), vgl. zudem unten, Abschnitte 2.4 u. 5. 4.3 sowie die Abb. auf S. 21 u. 166.

²² Vgl. Wolf (1998a), S. 238.

²³ Vgl. die Definition dieses Begriffs in Albersmeier (1995), S. 240: ›Wird ein Text aus seiner ursprünglichen medialen Darbietungsform herausgerissen und in ein neues Medium transformiert, sprechen wir von Medienwechsel.‹ Vgl. auch Bogner (1998), der den ›Medienwechsel‹ als ›die Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium‹ definiert.

²⁴ Bogner (1998).

anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben, also bestimmte Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden:²⁵ In diesen Bereich fallen Erscheinungen wie die sog. ›filmische Schreibweise‹ bzw. ›Filmisierung der Literatur‹, die ›Narrativisierung des Films‹, die ›Musikalisierung literarischer Texte‹, die ›Narrativisierung der Musik‹, ebenso Phänomene wie das der ›Ekphrasis‹ oder der ›*transposition d'art*‹. Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitution hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ›mitrezipiert‹ wird. Intermediale Bezüge tragen somit ›in einer von der normalen Bedeutungskonstitution von Texten grundsätzlich verschiedenen Weise zu eben dieser Bedeutungskonstitution bei.‹²⁶ ›Intermedialität‹ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium – das kontaktgebende *Objektmittel – in seiner Materialität präsent ist. Es werden also nicht konventionell als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem ›plurimedialen Produkt addiert, wie dies bei der Medienkombination der Fall ist. Statt dessen werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medien-spezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert.

Medienprodukte können in mehrfacher Hinsicht intermedial sein

Hervorzuheben ist hinsichtlich dieser Dreiteilung des Gegenstandsreichs der Intermedialitätsforschung, daß ein bestimmtes Medienprodukt durchaus die Kriterien von zwei oder auch allen drei Kategorien des Intermedialen erfüllen kann. So sind beispielsweise viele Literaturverfilmungen zu verzeichnen, die in ihrer Eigenschaft als Filme in die Kategorie der Medienkombination, in ihrer Eigenschaft als Verfilmungen in die Kategorie des Medienwechsels und aufgrund gegebener Rekurse auf den literarischen *Ausgangs- bzw. *Hypotext in die Kategorie intermedia-

²⁵ Um begrifflicher Verwirrung vorzubeugen, ist darauf hinzuweisen, daß der Bereich ›intermediale Bezüge‹ in der gängigen Forschung zumeist schlicht mit ›intermedialität‹ – z. T. ›intermedialität im engeren Sinne‹ – bezeichnet, der Terminus ›intermedialität‹ also häufig mit diesem (z. T. auch mehreren) spezifischen Teilbereich(en) gleichgesetzt wird.

²⁶ Hempfer (1991), S. 19. Hempfer bezieht sich auf intramediale Bezugnahmen; diese Aussage ist jedoch auf das Phänomen intermedialer Bezüge übertragbar.

ler Bezüge fallen. Denn natürlich *kann* das aus einem Medienwechsel hervorgehende Produkt über den obligatorischen medialen Transformationsprozess hinaus zusätzlich fakultative Bezüge zur jeweiligen Vorlage aufweisen. In diesem Fall konstituiert sich die filmische Adaption in Relation zum literarischen Hypotext, und wir haben es (auch) mit einer intermedialen Bezugnahme zu tun.²⁷

Die Dreiteilung des Gegenstandsbereichs dient demnach nicht der abschließenden Kategorisierung einzelner Medienprodukte, sondern der präziseren Beantwortung der Frage ›Was heißt Intermedialität?‹ bzw. ›Was kann ›intermedialität‹ alles heißen?‹ und somit der Klärung des Terminus ›intermedialität‹ selbst. Dieser ist eben nicht in ein und derselben Weise auf die verschiedenen Phänomenbereiche des Intermedialen anzuwenden; den einzelnen Teilbereichen des Intermedialen unterliegen vielmehr unterschiedliche Qualitäten des Intermedialen und konsequenterweise unterschiedliche Intermedialitätsbegriffe, soweit man diese nun in einem enger gefaßten Sinne veranschlagen will. Schematisch gefaßt gelangt man so zu einer genaueren, zweiten Antwort auf die Frage nach der Bedeutung von ›intermedialität‹ (vgl. Schema 2).

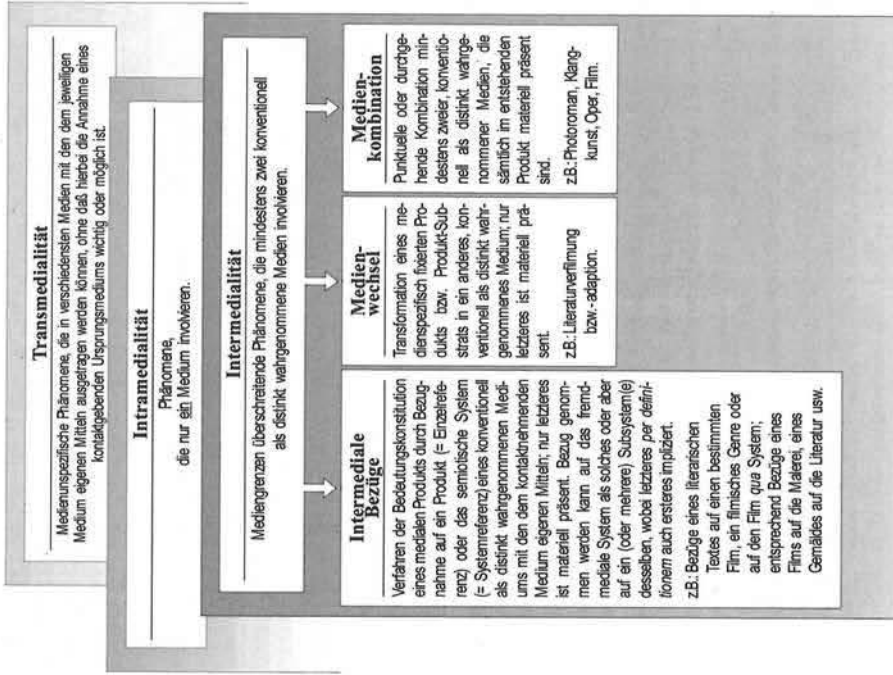
2.4 Erkenntnisziele der Intermedialitätsforschung

Ausgehend von den genannten drei Subkategorien des Intermedialen läßt sich auch das Anliegen oder Erkenntnisinteresse der Intermedialitätsforschung als ein je nach Gegenstandsbereich unterschiedliches beschreiben. Geht es dem Intermedialitätsforscher ganz allgemein gesprochen stets um die Untersuchung der Interferenzen oder Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien, der Hybridisierung medialer Diskurse und Konfigurationen, so wird sich das Erkenntnisinteresse doch je nach Forschungsgegenstand auf unterschiedliche Detailfragen richten.

Derjenige, der sich mit Phänomenen der Medienkombination auseinandersetzt, wird sich vermehrt auf die Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme und damit medial unterschiedlicher Verfahren der Bedeutungskonstitution innerhalb ein und desselben Medienprodukts oder auch innerhalb eines schon an sich ›plurimedialen‹ Mediums konzentrieren. Dabei sind auch die Auswirkungen eines solchen medialen Zusammenspiels auf den Rezipienten zu berücksichtigen. Diese und ähnliche Fragestellungen haben beispielsweise über lange Zeit, wenn auch mit immer wieder anderen Vorzeichen, die Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk bestimmt. Ein ebenso interessantes und noch wenig erforschtes

²⁷ Zur Unterscheidung von ›Medienwechsel‹ und ›intermedialem Bezug‹, vgl. auch unten, Abschnitt 4.1.

Schema 2



Aufgabenfeld stellt in diesem Zusammenhang etwa die ›Klangkunst‹ dar, eine Form des Zusammenspiels von Klang. (architektonischem) Raum und materiellen Setzungen, die gerade in den letzten Jahren auf zunehmendes Interesse stieß.²⁸ Dabei geht es immer auch um die Frage nach dem ›Mehrwert‹, der durch die Kombination der verschiedenen medialen Artikulationsformen für das entstehende Produkt erzielt werden kann. Welche Auswirkungen hat die Kombination von Klang und Objekt auf die Raum- und Kunsterfahrung des Rezipienten? Inwiefern werden durch

²⁸ Zur Klangkunst allgemein vgl. etwa de la Motte (1999).

das Zusammenspiel von Klang, (architektonischem) Raum und bildnerischem Material zusätzliche und neue Dimensionen eröffnet, die mit den Mitteln eines dieser Medien allein nicht zu erzielen wären? Entsprechenden Fragestellungen wird sich in Zukunft auch die Erforschung des Internets vermehrt zu stellen haben, handelt es sich hierbei doch um ein *plurimediales Medium, das entscheidend durch die Kopplung von intermedialen und interaktiven Qualitäten bestimmt wird – ein in seinen Auswirkungen auf die Benutzer noch nicht ausreichend erforschter Sachverhalt.

Um das Phänomen der Medienkombination einmal anhand eines konkreten Beispiels zu erläutern, sei hier auf die Installationen des Hamburger *Klangkünstlers Andreas Oldörp verwiesen, die in exemplarischer Form ein weitestgehend ›genuines‹ Zusammenspiel verschiedener Medien vorführen. In den Arbeiten Oldörps werden Klänge auf ›natürliche‹, mechanische Weise erzeugt, entweder durch eine Art luft- oder wasser-dampfgetriebener Orgelpfeifen oder aber mit Hilfe von Gasflammen in gläsernen Zylindern, den sogenannten ›Singenden Flammen‹²⁹. Hier werden die Objekte also nicht mit Klängen kombiniert, die unabhängig von diesen und – wie in vielen anderen Klanginstallationen – elektronisch (re-)produziert werden; vielmehr wird die ›Skulptur‹ selbst zum klang-erzeugenden Instrument. Mittels solcher ›Singenden Flammen‹ läßt z. B. ... *to rub out the word*, eine Klanginstallation in der St. Petri Kirche zu Lübeck (1987, vgl. Abb., S. 21)³⁰ eine akustische Architektur entstehen, in der und durch die Sakralität und Konzentration in ihrer Essenz erfahrbar, zu essentiellen Momenten des Erlebens werden. Es wird ein Ort geschaffen, der sein grundsätzliches Wesensmerkmal des *Hybriden in ein oszillierendes ›zwischen den Medien‹ überführt und dieses Oszillieren – wie auch seine Materialität, seinen Strukturcharakter und seine Ver-gänglichkeit – offenlegt, als Bewegung spürbar macht, der raumdurchwandernden Aktivität des Besuchers einschreibt. Denn die Bewegung des Besuchers im Raum führt nicht nur zu einer Veränderung der Klang- und Raumwahrnehmung; vielmehr wird die Materialität des Klangs und seiner mechanischen Erzeugung und somit der mediale Aspekt des Klangs erst durch die eigene Bewegung immer wieder neu in das Bewußtsein des Rezipienten gehoben und als eigenständiges Medium erfahrbar. Steht man für längere Zeit still an einer Stelle, so scheint das ›Klingen‹ der Flammen eins zu werden mit dem Raum, scheint ihm untrennbar zugehörig zu sein. Bewegt man sich hingegen, nähert man sich einem der tönenden Glaszylinder, was immer auch ein Entfernen von anderen bedeutet, so werden durch die Veränderung des Klangs und die Sichtbarkeit

Beispiel:
Klangkunst
Andreas
Oldörp



... *to rub out the word*. Andreas Oldörp, 1987
Klanginstallation mit ›Singenden Flammen‹ in der St. Petri Kirche, Lübeck

²⁹ Der Terminus ›Singende Flammen‹ stammt von Kastner (1876).

³⁰ Vgl. auch die Ausführungen zu *Gossip* (Abschnitt 5.4.3), Klanginstallation im ›Klangkunstforum Park Kolonnaden‹ am Potsdamer Platz, Berlin 2001.

des diesen klangerzeugenden Mechanismus auch dessen eigenständige Existenz und prinzipielle Unabhängigkeit vom umgebenden Raum bewußt gemacht. Und dennoch gäbe es den Klang, so wie er sich dem Besucher offenbart, niemals ohne den ihn umgebenden Raum, der zu seinem Klangkörper und zu einer wahrnehmungsverändernden Größe wird. Ebensovienig wäre der Raum das, was und wie er für den Besucher ist, ohne den auf ihn bezogenen Klang. Erst das Zusammenspiel der Medien läßt die spezifische Atmosphäre des auf diese Weise Ort werdenden Raumes entstehen, dem Besucher die Möglichkeit gewährend, ein ganz persönliches Zusammenspiel mit ihm zu entfalten – ein Ort, der nicht entriselt werden will, sondern genutzt werden kann, um Eigenes, sich selbst, in ihm und durch ihn zu erfahren.

Indem Oldörp Architektur bzw. Raum, Objekt und Klang aufeinander bezieht, gehen diese Medien also eine Verbindung ein, deren Resultat etwas nicht an sich Faßbares ist, sondern immer nur zwischen ihnen existiert, im prozeßhaften, vergänglichen und nicht wiederholbaren Akt ihres Zusammenspiels. Genau in diesem Sinne generiert die Kombination der Medien ein Moment des Intermedialen. Sie generiert einen Ort, eine Befindlichkeit, einen ›bewegten Zustand‹, der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches ›Dazwischen‹. Die Grenzen eines einzelnen Mediums werden hier somit nicht überschritten, indem etwa Elemente und Strukturen eines anderen in es aufgenommen oder verschiedene mediale Artikulationsformen im Sinne einer Kontiguität nebeneinander gestellt würden. Vielmehr wird eine Grenzziehung zwischen den Medien und mit ihr eine Grenzziehung zwischen den Sinnen als *per se* fiktives Konstrukt reflektiert und dekonstruiert, ausgestellt und aufgelöst in ihrem Zusammenspiel. Es geht nicht um Ausgrenzung oder Eingrenzung; es geht überhaupt in keiner Weise um eine wie auch immer gearterte Begrenzung, sondern gerade darum, das eine und das andere Medium – und schließlich sich selbst – in ihrem Zusammenspiel bewußt zu erfahren, sich dem Entstehenden (gegenüber unserer alltäglichen, reizüberfluteten Erfahrung verfremdet Anderen) auszusetzen. Be-trieben wird hier folglich keine Intermedialität im Sinne eines ›Medien- oder Code-Transfers, keine Intermedialität im Sinne von Bezügen eines Medienprodukts auf ein anderes mediales System, kein ›crossover‹ im Sinne einer Kontamination der Diskurse, ebensowenig aber eine bloße Akkumulation, ein bloßes Nebeneinander unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen. Vielmehr erscheint das Kunstwerk hier tatsächlich als deren ›Zusammenspiel – der Medien, der Künste, der Sinne.

Wendet man sich nun demjenigen zu, der sich mit Formen des Medienwechsels auseinandersetzt, so wird man vor allem auf Fragen nach den

Kontinuitäten und insbesondere nach den Veränderungen stoßen, die sich infolge des Transfers eines bestimmten ›Ausgangsprodukts bzw. Produktsubstrats‹ von einem Medium in ein anderes mit seinem je spezifischen Code, seinen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen« ergeben.³¹ Dabei wird, wie Bogner zusammenfassend erläutert,

Erkenntnisziele
im Bereich
›Medien-
wechsel

einerseits die Adaptation des Ausgangstextes aufgrund der jeweiligen semiotischen, ästhetischen, technischen und organisatorischen Konventionen und Spielräume des Zielmediums mehr oder weniger stark restringiert; die Verfilmung eines Romans kann z. B. zur Straffung der Handlung, zur Streichung oder Kumulierung von Figuren nötigen [...] Andererseits eröffnet das Zielmedium neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung des Ausgangstextes im neuen Medium; so gestattet die Romanverfilmung etwa das Spiel mit synästhetischen Effekten oder die fiktive Herstellung dokumentarischer Authentizität.³²

Besonderes Augenmerk wird bei Untersuchungen zum Medienwechsel folglich auf die Auswahl konstitutiver Elemente des Ausgangsprodukts und die Hinzunahme neuer Elemente im ›Zielprodukt gerichtet, ebenso auf Fragen der »unterschiedlichen Perspektivierung, Segmentierung und Strukturierung von Ausgangs- und Zieltext [bzw. -produkt] unter den jeweiligen medienspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen.«³³ Festzuhalten ist hinsichtlich dieses Forschungsziels, daß er sich, obwohl theoretisch keineswegs auf Literaturverfilmungen begrenzt, lange Zeit (und mit Einschränkung noch heute) überwiegend mit der Adaption von Erzähltexten in das filmische (bzw. televisuelle) Medium beschäftigt hat. Dementsprechend wird z. B. der Terminus ›Adaptationsforschung, in der einschlägigen Literatur gemeinhin auf den Bereich der Verfilmung literarischer Werke eingegrenzt verwendet; die Adaptationsforschung, so etwa von Tschiltschke,

Adaptations-
forschung

untersucht die Verfilmung und Verfilmbarkeit literarischer Werke und fragt, nach welchen Regeln die in einer literarischen Vorlage erzählte Geschichte in das Medium Film umgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien sich solche Umsetzungen klassifizieren und bewerten lassen.³⁴

Tatsächlich ist die Untersuchung von Literatur-, insbesondere von Romanverfilmungen wohl als der bisher am besten erforschte Bereich des Intermedialen zu bezeichnen.³⁵ Dabei ist über die Jahrzehnte hinweg eine

³¹ Bogner (1998).

³² Bogner (1998); Bogner geht von einem weitgefaßten Textbegriff aus.

³³ Bogner (1998).

³⁴ Tschiltschke (2000), S. 17.

³⁵ Eine Pionierrolle kommt in diesem Bereich George Bluestone (1957/1968) und Alfred Estermann (1965) zu; vgl. weiter z. B. Kanzog (1981), Schneider (1981),

deutliche Veränderung im wissenschaftlichen Umgang mit Verfilmungen festzustellen. Lange Zeit dominiert »von Fragen der Wertung, d. h. des vorgeblichen ›Gelingens‹ oder ›Mißlingens‹ der filmischen Adaption«, wurde die Verfilmung narrativer Texte in den letzten Jahren »als produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen erkannt und ohne normative Vorbehalte differenziert beschrieben.«³⁶ Parallel hierzu zeigt sich in jüngerer Zeit ein zunehmendes Interesse auch an anderen Forschungsgegenständen, die der Kategorie des Medienwechsels zuzurechnen sind, etwa an der ›Veroperung‹ der Literatur oder an der »Transformation eines bestimmten Medienprodukts in mehrere andere »Zielmedien.«³⁷

Abweichende Ansätze zum ›Medienwechsel‹

Angemerkt sei an dieser Stelle, daß sich einige Wissenschaftler vehement von einem Transformationsbegriff und damit einhergehend von einer Auffassung des Medienwechsels distanzieren, wie sie hier vertreten wurden – auch dies ein Umstand, der letztlich auf das Erkenntnisinteresse zurückzuführen ist, das den jeweiligen Ansätzen zugrunde liegt. So bezieht z. B. Paech, der sich dem Bereich (elektronischer) Bildmedien widmet, ›intermedialität‹ als den Transformationsprozeß selbst, der die Differenz zwischen verschiedenen Bildtypen in einem spezifischen, medialen Formwandel erkennbar mache.³⁸ Paech setzt sich dezidiert von den Forschern ab, die Phänomene des Medienwechsels im oben genannten Sinne betrachten, denn diese, so Paech,

haben das Problem, daß sie ›intermedialität‹ entweder als ästhetisches Programm ihrer untersuchten Autoren, als Thema oder als Ergebnis medialer Transformationen mit den ›Inhalten‹ analysierter Werke und ihrer formalen Struktur verbinden, ohne den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren anschaulich zu machen.³⁹

Dies treffe auf alle vergleichbaren Analysen von Intermedialität zu, »die die Darstellung der einen Kunstform in einer anderen [...] als Übertragung eines Inhalts aus einem Behälter (Medium) in einen anderen auffassen.«⁴⁰ Paech verkennt mit dieser Kritik an entsprechenden Ansätzen allerdings, daß es ihm selbst um ein ganz anderes Phänomen geht als den kritisierten Beiträgen. Paech untersucht in seinem Beitrag – und dieses Phänomen ist in den drei hier angeführten Kategorien des Intermedialen tatsächlich nicht enthalten, wenn auch aus diesen ableitbar – den Trans-

Schachschabel (1984), Schmidt (1988), Albersmeier/Roloff (1989), Schanze (1993, 1996), Mundt (1994), Hurst (1996), McFarlane (1996), Cartmill/Whelehan (1999); vgl. zudem die Fülle von Einzelanalysen filmischer Adaptionen literarischer Werke.

³⁶ Bognor (1998).

³⁷ Vgl. etwa Zander (1985), Engler (1998), Lodge (1998), Steiger (1998).

³⁸ Vgl. Paech (1998).

³⁹ Paech (1998), S. 15.

⁴⁰ Paech (1998), S. 15f.

formationsprozeß bzw. Formwandel des photographischen Mediums, den dieses innerhalb des filmischen Mediums, dem die Photographie *quia* Medium notwendig zugrunde liegt, immer und *per definitionem* durchläuft. Paech zielt somit, wie z. B. auch Füger, auf den »Prozeß der Medialisierung als solcher«, d. h. auf die Konstitution medialer Formen und nicht auf die »Umsetzung eines bereits [...] Medialisierten in andere mediale Bereiche.«⁴¹ Ein solches Verständnis [...] Medialität ist natürlich vollkommen legitim; entscheidend ist jedoch, sich zu verdeutlichen, daß es hier um grundsätzlich unterschiedliche Phänomene und Erkenntnisinteressen geht, die – ganz unabhängig davon, wie der jeweilige Ansatz im einzelnen aussieht – weder einheitlich theoretisier- noch einheitlich kritischerbar sind.

Erkenntnisziele im Bereich ›intermediale Bezüge‹

Betrachtet man schließlich den Phänomenbereich ›intermediale Bezüge‹, so richtet sich das Erkenntnisinteresse auf die Untersuchung von Formen und Funktionen eben der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehöriges Produkt. ›Intermedialität‹ ist in diesem – und nur in diesem – enger gefaßten Sinne in Anlehnung an das Konzept der Intertextualität als kommunikativ-semiotischer Begriff zu definieren, mit dessen Hilfe sich Rekursverfahren erfassen lassen, die für die Bedeutungskonstitution und somit für die konkrete Analyse von Texten, Filmen, Theaterstücken usw. besonders relevant sind. Demjenigen, der sich mit dieser Kategorie des Intermedialen auseinandersetzt, geht es also ebenso wie dem Medienkombination-Interessierten um Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution; er aber hat sich zusätzlich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie sich mit Hilfe der dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mittel Bezüge zu einem anderen Medium herstellen lassen, wie also beispielsweise ein literarischer Text Elemente und/oder Strukturen des filmischen, malerischen oder musikalischen Mediums, über deren Mittel und Anordnungsstrukturen er seinerseits ja nicht verfügt, aufgreifen bzw. sich diese »zu eigen« machen kann.⁴²

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Band angedeutet, handelt es sich bei dieser dritten Kategorie der skizzierten Trias intermedialer Phänomene um einen Bereich der Intermedialitätsforschung, dem sich zwar eine Vielzahl von Wissenschaftlern, sei es unter dem *heading* der ›Intermedialität‹, sei es im Rahmen der Komparatistik oder *interart studies*, gewid-

⁴¹ Füger (1998), S. 43.

⁴² Diese Frage wird im Falle der Medienkombination nicht virulent, da man es mit einer Kombination der den involvierten Medien eigenen Mittel zu tun hat. Hier stellt sich vielmehr die Frage, was für zusätzliche Effekte durch eine solche Kombination verschiedener semiotischer Systeme erzielt werden können und wie sich diese gegenseitig ergänzen, einschränken oder bedingen.

met hat, in Bezug auf den aber nach wie vor ein großer Klärungsbedarf und die Notwendigkeit einer terminologischen und konzeptionellen Präzisierung festzustellen ist. Auch das Desiderat einer einheitlichen, medienübergreifenden Theorie und systematischen Erfassung möglicher Formen des Rekurses auf Produkte oder Systeme anderer Medien, die die zahlreichen Detailergebnisse aus den verschiedensten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen zusammenführen, ist bisher noch nicht eingelöst worden. Insbesondere (aber keineswegs allein) aus der Perspektive einer zeitgemäßen Literaturwissenschaft ist diese Kategorie des Intermedialen von besonderem Interesse, lassen sich mit ihrer Hilfe doch zahlreiche Verfahren textueller Bedeutungskonstitution erfassen, die, wie etwa die **transposition d'arts*, die **Ekphrasis*, die **filmische Schreibweise*, oder die **Musikalisierung der Literatur*, lange Zeit als eigenständige (und dabei häufig marginale) Forschungsschwerpunkte behandelt wurden – ein Umstand, der nachhaltig zu der verwirrenden Vielfalt unterschiedlicher Ansätze und Terminologien beigetragen hat, die im Bereich der Intermedialitätsforschung zu verzeichnen sind. Aus diesen Gründen werden sich die folgenden Ausführungen darauf konzentrieren, in die Frage- und Problemstellungen dieser dritten Kategorie des Intermedialen einzuführen. Auch die ersten beiden Kategorien des Intermedialen – Medienkombination und Medienwechsel – werden dabei jedoch insofern Berücksichtigung finden, als die theoretische und systematische Auseinandersetzung mit der Kategorie der intermedialen Bezüge im Laufe der Ausführungen immer wieder eine Abgrenzung von den anderen beiden Bereichen erforderlich macht.

zum Vorgehen
in diesem
Band:
literatur-
zentrierte
Intermedialität
am Beispiel
Literatur und
Films

Hingewiesen sei an dieser Stelle auch noch einmal darauf, daß der Bereich intermediale Bezüge, der literaturwissenschaftlichen Ausrichtung dieses Bandes entsprechend, anhand von Bezugnahmen literarischer, speziell narrativer Texte auf andere Medien erläutert wird. Dabei werden paradigmatisch literarische Rekurse auf die audiovisuellen Medien herangezogen, um grundlegende Probleme aufzuzeigen und zu lösen, die sich ganz allgemein bei der Untersuchung intermedialer Bezüge ergeben, und um die operativen Vorteile und Möglichkeiten der Intermedialität im engeren Sinne als Instrumentarium zur Analyse narrativer Texte zu verdeutlichen. Das Hauptaugenmerk gilt also dem Film und dem Fernsehen in ihrer Eigenschaft als kontaktgebende Medien, wenn auch Erkenntnisse aus anderen Teilbereichen des Forschungsfeldes (*word and music*, *word and image studies*) miteinbezogen werden. Dies erscheint insofern legitim und sinnvoll, als es unabhängig von den beteiligten Medien letztlich immer wieder um das gleiche und somit einheitlich theoretisierbare Phänomen geht, nämlich um intermediale Bezüge als Subkategorie der Intermedialität im weiteren Sinne. Wird im abschließenden Teil des Bandes also eine Systematik intermedialer Bezüge anhand von Bezügen zwischen Literatur und audiovisuellen Medien erarbeitet, so bedeutet

dies nicht, daß sie von vornherein als für diese Spielart von Bezügen allein gültige Systematik konzipiert sei. Ihre Allgemeingültigkeit, d. h. ihre Übertragbarkeit auf den Bereich der *word and music* und *word and image studies*, ebenso aber auf andere wissenschaftliche Disziplinen wie die Film-, Kunst-, Musik- oder Medienwissenschaft anhand konkreter Einzelbeispiele und im Detail zu überprüfen, muß jedoch zukünftiger Forschung überlassen bleiben.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
7. Sitzung 03.04.17

- Texte 1. Roman Jakobson, Linguistik und Poetik
2. Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman

Text 1: Roman Jakobson, Linguistik und Poetik (1960) (Frankfurt am Main 1979 (Suhrkamp))

Linguistik und Poetik [1960]

Neben die phänomenologische Definition der Dichtung durch die Einstellung des Subjekts (des Produzenten wie des Konsumenten) auf den Ausdruck (Moskau, 1919) bzw. das Zeichen (Prag, 1929) bzw. die message (Cambridge, Mass., 1956) an und für sich, tritt jetzt eine strukturalistische Definition: Eine dichterische Äußerung zeichnet sich aus durch die Projektion des Äquivalenzprinzips (von Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen) von der paradigmatischen Achse der Selektion, für die es allgemein konstitutiv ist, auf die syntagmatische Achse der Kombination. In der älteren Definition wurde das Wesentliche der Dichtung in einem spezifischen Verhältnis des Subjekts zur sprachlichen Äußerung fixiert. In der neuen, zusätzlichen Definition kommt ein objektives Kriterium hinzu. Es gibt doch ein allgemeines Verfahren, das in allen poetischen Texten auszumachen ist und das alle partikulären Verfahren, die für einzelne Kunstgattungen und -stile charakteristisch sind, umfaßt (Alliteration, Reim, Rhythmus, Parallelismus usw.), und/oder sich subordiniert und transformiert. Die Überziehung der syntagmatischen Kontiguitätsrelationen mit Ähnlichkeitsrelationen bewirkt z. B., daß jede Metonymie eine metaphorische und jede Metapher eine metonymische Färbung bekommt. Sie entpuppt sich damit als ein Mechanismus für die vielbewunderte Mehrdeutigkeit der Dichtung. Das Verhältnis Invarianz – Variation, eines der Leitprinzipien der Jakobsonschen Linguistik, das die Sprache in verschiedener Hinsicht prägt, erweist sich mit der neuen Definition auch für die Poesie als konstitutiv. Dasselbe Verhältnis ist als methodologisches Prinzip bei der Aufklärung der Beziehung zwischen Idee und Realisation (z. B. einem allgemeinen Verstyp und einer einzelnen Instanz eines solchen Typs) einerseits und der Produktion und Rezeption eines dichterischen Textes (z. B. dieser einzelnen Versinstanz und ihren verschiedenen Rezitationen) andererseits in Anschlag zu bringen. Jede Variation ist auf dem Hintergrund der sie begrenzenden Invarianten zu sehen. – Als »Closing Statement« für eine Tagung 1958 zum Thema »Stil« verfaßt¹, wurde dieser Aufsatz zu einer der wirksamsten und meistübersetzten Schriften Jakobsons. Er kann als die »Summe« seiner Theorie der Poesie angesehen werden.

Glücklicherweise haben wissenschaftliche und politische Versammlungen nichts gemeinsam. Der Erfolg einer politischen Tagung steht und fällt mit der allgemeinen Zustimmung der Mehrheit oder der Gesamtheit der Teilnehmer. Der Gebrauch von Voten und Vetos hingegen liegt wissenschaftlicher Disputation fern, in der Widerspruch meist fruchtbarer ist als Zustimmung. Widerstand legt die Antinomien und Spannungen im diskutierten Fachgebiet frei und verlangt nach erneuter gedanklicher Durchdringung. Nicht politische Versammlungen, sondern eher Forschungsreisen in die Antarktis haben mit wissenschaftlichen Tagungen etwas gemein: Fachleute verschiedenster Forschungsrichtungen aus der ganzen Welt versuchen, ein noch unbekanntes Gebiet abzustecken und aufzuzeigen, wo sich dem Forscher die größten Hindernisse, die unbezwingbaren Gipfel und Schründe entgegenstellen. Der Entwurf einer solchen Karte war die Hauptaufgabe unserer Zusammenkunft, und in dieser Hinsicht war unsere Arbeit ein Erfolg. Haben wir nicht realisiert, wo die schwierigsten und umstrittensten Probleme liegen? Haben wir nicht auch gelernt, wie wir unsere Kodes umschalten können, welche Begriffe zu erläutern, welche zu vermeiden sind, um bei anderen Fachleuten mit anderem Fachjargon Mißverständnisse zu verhüten? Solche Fragen sind wohl für die meisten, wenn nicht für alle Teilnehmer heute klarer als vor drei Tagen.

Meine Aufgabe lautet, die Beziehung zwischen Poetik und Linguistik zusammenfassend darzustellen. Die Poetik befaßt sich vorab mit der Frage, *Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?* Da nun das zentrale Thema der Poetik in der *differentia specifica* der Wortkunst zu anderen Künsten und zu anderen Arten verbalen Verhaltens liegt, nimmt die Poetik in der Literaturwissenschaft eine führende Rolle ein.

Die Poetik befaßt sich mit den Problemen der sprachlichen, die Analyse der Malerei mit denen der bildlichen Struktur. Die Linguistik als umfassende Wissenschaft der Struktur der Sprache behandelt die Poetik als einen integralen Bestandteil ihres Forschungsgebietes.

Gegenargumente zu solch einem Anspruch sind sorgfältig zu überprüfen. Viele von der Poetik untersuchte Verfahrensweisen beschränken sich offensichtlich nicht auf die Wortkunst. Es gibt ja zum Beispiel die *Möglichkeit, Wuthering Heights* in einen Film umzuwandeln, mittelalterliche Legenden in Fresken und Miniatur-

ren oder *L'après-midi d'un faune* in Musik, Ballett oder Bild. Auch wenn uns die Idee einer *Ilias* oder *Odysee* in *comic strips* albern erscheint, bleiben doch gewisse strukturelle Eigenschaften der Handlung trotz des Verschwindens der sprachlichen Form erhalten. Die Frage, ob Blakes Illustrationen der *Drivina Commedia* adäquat oder inadäquat sind, beweist die Vergleichbarkeit der verschiedenen Künste. Probleme im Zusammenhang etwa mit barockem oder sonst einem Stil übersteigen den Rahmen einer einzelnen Kunst. Eine Beschäftigung mit der surrealistischen Metapher könnte sich kaum über die Bilder Max Ernsts oder die Filme Luis Buñuels *Der andalusische Hund* oder *Das goldene Zeitalter* hinwegsetzen. Viele Eigenschaften der Dichtung gehören nicht nur zur Sprachwissenschaft, sondern zu einer umfassenden Theorie der Zeichen, also zur allgemeinen Semiotik. Diese Aussage gilt freilich nicht nur für die Wortkunst, sondern auch für alle Formen der Sprache, da sie viele Eigenschaften mit anderen Zeichensystemen, wenn nicht gar mit allen teilt (pansemiotische Eigenschaften).

Auch ein zweiter Entwurf gilt nicht nur der Literatur: die Frage nach den Beziehungen zwischen Wort und Welt geht nicht nur die Wortkunst an, sondern alle Arten des Diskurses. Der Linguist obliegt vorab die Untersuchung aller möglichen Probleme der Relation zwischen dem Diskurs und dem ›Universum des Diskurses‹: was von diesem Universum von einem gegebenen Diskurs verbalisiert wird und wie es verbalisiert wird. Doch Wahrheitswerte, solange sie – nach den Worten der Logiker – ›außersprachliche Größen‹ sind, überschreiten offensichtlich die Grenzen der Poetik im besonderen und die der Linguistik im allgemeinen.

Man behauptet ab und zu, daß sich die Poetik im Gegensatz zur Linguistik mit Wertungen befaßt. Diese Trennung der beiden Gebiete basiert auf einer gängigen, jedoch irreführenden Interpretation des Kontrastes zwischen der Struktur der Poesie und anderen Typen der Sprachstruktur: diesen wird oft eine ›zufällige, planlose Natur nachgesagt im Gegensatz zum ›nichtzufälligen, zielgerichteten Charakter der poetischen Sprache. In der Tat ist jedes Sprachverhalten zielgerichtet, nur die Zielsetzung ist verschieden, und die Konformität der Mittel, die zu diesem Zweck eingesetzt werden, bildet ein Problem, das den Forscher der mannigfaltigen Arten sprachlicher Kommunikation immer wieder in den Bann zieht. Zwischen der Ausdehnung der linguistischen Phänomene in Raum und Zeit und der räumlich-zeitlichen Ausbreitung literari-

scher Modelle besteht eine enge, oft unterschätzte Beziehung. So gar ein derart diskontinuierlicher Vorgang wie die Neubelebung vernachlässigter oder vergessener Dichter – zum Beispiel die posthume Entdeckung und spätere Kanonisierung Gerard Manley Hopkins' (1889), der späte Ruhm Lautréamonts (1870) bei surrealistischen Dichtern und der hervorsteckende Einfluß des bis dahin unbeachtet gebliebenen Cyprian Norwid (1883) auf die moderne polnische Dichtung – findet eine Parallele in der Geschichte der Standardsprachen, die empfänglich sind für die Wiederbelebung oft lang vergessener Modelle, wie das literarische Tschechisch, das Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Formen aus dem sechzehnten Jahrhundert neu belebte.

Leider bringt die terminologische Verwirrung von ›Literaturwissenschaft‹ und ›Literaturkritik‹ den Literaturwissenschaftler in die Versuchung, die Beschreibung der eigentlichen Werte eines literarischen Werkes durch ein subjektives, zensierendes Verdikt zu ersetzen. Die Bezeichnung ›Literaturkritiker‹ für einen Literaturwissenschaftler ist ebenso irrig wie etwa der Ausdruck ›grammatischer (oder lexikalischer) Kritiker‹ für einen Linguisten. Syntaktische und morphologische Forschung kann nicht durch eine normative Grammatik verdrängt werden, und ebensowenig kann ein Manifest, in dem der Kritiker seinen Geschmack und seine Meinung der schöpferischen Literatur aufdrängt, eine objektive, wissenschaftliche Analyse des sprachlichen Kunstwerkes ersetzen. Diese Aussage soll nicht für ein quietistisches *laissez faire* gehalten werden, jede Sprachkultur bedingt programmatische, planerische und normative Vorstellungen. Doch weshalb gibt es eine scharfe Trennung zwischen reiner und angewandter Linguistik oder zwischen Phonetik und Orthoepie, nicht aber zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik?

Literaturwissenschaft, mit Poetik als ihrem Zentrum, besteht wie die Linguistik aus zwei Problemkreisen: Synchronie und Diachronie. Die synchronische Beschreibung berücksichtigt nicht nur die literarische Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern auch den Teil der literarischen Tradition, der für diesen Zeitpunkt noch lebendig blieb oder neu belebt wurde. So sind zum Beispiel Shakespeare einerseits und Donne, Marvell, Keats und Emily Dickinson andererseits Teil der heutigen poetischen, englischen Welt, während die Werke von James Thomson und Longfellow momentan nicht zu den lebensfähigen, künstlerischen Werten gehören.

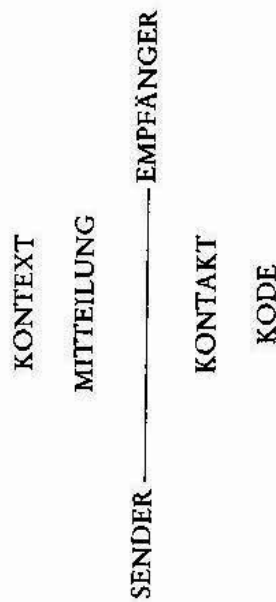
Die Auswahl der Klassiker und ihre neue Deutung durch eine neue Strömung ist ein wesentliches Problem der synchronischen Literaturwissenschaft. Die synchronische Poetik wie die synchronische Linguistik darf nicht mit Statik verwechselt werden; jede Stufe unterscheidet zwischen mehr konservativen oder mehr progressiven Formen. Jedes zeitgenössische Stadium wird in seiner zeitlichen Dynamik empfunden, und andererseits befaßt sich die historische Fragestellung zur Poetik und Linguistik nicht nur mit den wechselnden, sondern auch mit den kontinuierlichen, dauerhaften und statischen Faktoren. Eine gründliche und umfassende historische Poetik oder Sprachgeschichte ist ein Gebäude, das auf einer Reihe von sukzessiven, synchronischen Beschreibungen ruht.

Die hartnäckige Trennung von Linguistik und Poetik kann nur auf Kosten einer krassen Einschränkung des Untersuchungsgebietes der Linguistik erfolgen, etwa wenn einige Linguisten den Satz als die größte zu analysierende Konstruktion proklamieren oder wenn die Linguistik auf Grammatik allein oder nur auf nichtsemantische Fragen der äußeren Form oder auf einem Inventar denotativer Verfahren, ohne Bezugnahme auf freie Varianten, eingeschränkt wird. Voegelin hat auf die beiden wichtigsten, eng zusammenhängenden Probleme der strukturalen Linguistik deutlich hingewiesen, nämlich eine Revision der »monolithischen Hypothese der Sprache« und eine Beschäftigung mit der »Interdependenz der vielfältigen Strukturen innerhalb einer Sprache«. Für eine Sprachgemeinschaft und für einen Sprecher bildet die Sprache selbstverständlich eine Einheit, doch besteht dieser umfassende Kode aus einem System von miteinander verbundenen Subkodes; jede Sprache umfaßt mehrere nebeneinander existierende Systeme, denen alle verschiedene Funktionen zukommen.

Sapir hat recht, daß insgesamt »die Begriffsbildung eine wesentliche Eigenschaft der Sprache darstellt«. Doch dürfen wir nicht dazu verleitet werden, »die sekundären Faktoren zu vernachlässigen«. Die emotiven Elemente der Sprache, die nach Joos nicht »mit einer finiten Zahl absoluter Kategorien« beschrieben werden können, werden von ihm »als außersprachliche Elemente einer wirklichen Welt« dargestellt. Und, so schließt er, »bleiben sie für uns vage, proteische und fluktuierende Phänomene, die wir nicht in unserer Wissenschaft dulden können«. Joos ist tatsächlich ein ausgezeichnete Experte in der Reduktion von Experimenten, und seine emphatische Forderung, emotive Elemente aus der Lingui-

stik zu verbannen, ist selbst ein radikales Experiment einer Reduktion – eine *reductio ad absurdum*.

Die Sprache muß in bezug auf die ganze Vielfalt ihrer Funktionen untersucht werden. Bevor wir die poetische Funktion besprechen, müssen wir ihren Standort unter den anderen sprachlichen Funktionen festlegen. Die Skizzierung dieser Funktionen verlangt eine kurze Übersicht der konstitutiven Faktoren in jedem Sprecherereignis, in jedem verbalen Kommunikationsakt. Der SENDER macht dem EMPFÄNGER eine MITTEILUNG. Um wirksam zu sein, bedarf die Mitteilung eines KONTEXTS, auf den sie sich bezieht (Referenz in einer andern, etwas mehrdeutigen Nomenklatur), erfaßbar für den Empfänger und verbal oder zumindest teilweise derflich ist ferner ein KODE, der ganz oder zumindest teilweise dem Sender und dem Empfänger (oder m. a. W. dem Kodierer und dem Dekodierer der Mitteilung) gemeinsam ist; schließlich bedarf es auch noch eines KONTAKTS, eines physischen Kanals oder einer psychologischen Verbindung zwischen Sender und Empfänger, der es den beiden ermöglicht, in Kommunikation zu treten und zu bleiben. Diese für die sprachliche Kommunikation unabdingbaren Faktoren ergeben folgendes Schema:



Jede dieser sechs Komponenten bedingt eine verschiedene sprachliche Funktion. Obwohl wir sechs grundlegende Aspekte der Sprache unterscheiden, gibt es wohl kaum eine sprachliche Mitteilung, die nur eine Funktion erfüllt. Die Vielfalt beruht nicht auf der getrennten Verwirklichung der einzelnen Funktionen, sondern auf ihrer unterschiedlichen hierarchischen Anordnung. Die jeweils dominierende Funktion bestimmt die Struktur der Mitteilung. Obwohl eine Einstellung auf die Referenten, eine Orientierung auf den KONTEXT hin – kurz die sogenannte REFERENCE

RENTEILLE, ›denotative, oder ›kognitive Funktion – die wesentliche Leistung vieler sprachlicher Botschaften ist, darf der Linguist nicht den Anteil anderer Funktionen in solchen Botschaften übersehen.

Die sogenannte EMOTIVE oder ›expressive Funktion, die sich an den SENDER richtet, bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. Sie sucht einen Eindruck über eine bestimmte Emotion, ob wirklich oder fingiert, zu erwecken; deshalb ist der von Mary⁴ vorgeschlagene und entwickelte Begriff ›emotiv‹ dem Ausdruck ›emotional‹ vorzuziehen. Die emotive Schicht der Sprache findet sich am reinsten in den Interjektionen verwirklicht. Sie unterscheiden sich von den referentiellen sprachlichen Mitteln sowohl durch ihren phonischen Bau (eigentümliche Lautfolgen und auch sonst unübliche Laute), als auch durch ihre syntaktische Rolle (sie sind nicht Komponenten, sondern Äquivalente von Sätzen). »Tim: Tim: sagte McGinty«: die ganze Äußerung dieser Person Conan Doyles besteht aus zwei Saugschmalzlauten. Die emotive Funktion, die in den Interjektionen besonders zum Ausdruck kommt, färbt bis zu einem gewissen Grade alle unsere Äußerungen auf der phonischen, grammatischen und lexikalischen Ebene. Analysieren wir Sprache vom Standpunkt der übermittelten Information aus, so können wir den Begriff Information nicht allein auf den kognitiven Aspekt der Sprache anwenden. Wenn expressive Eigenschaften eingesetzt werden, um Zorn oder Ironie auszudrücken, so handelt es sich offensichtlich um Information, und ein solches verbales Verhalten kann – trotz Chatmans kühnem Vergleich – nicht mit einer nichtsemiotischen, ernährenden Tätigkeit wie etwa ›Grapefruitessen‹ verglichen werden. Der Unterschied im Englischen zwischen [big] ›groß‹ oder der emphatischen Dehnung des Vokals [bi:g] ist eine konventionelle, kodierte, sprachliche Eigenschaft, gleich wie der Unterschied zwischen dem kurzen und dem langen Vokal in tschechischen Paaren wie [vi] ›duk und [vi:] ›er kennt; in diesem Paar ist die unterschiedliche Information jedoch phonematisch, während sie in jenem emotiv ist. Solange wir an phonematischen Varianten interessiert sind, erscheinen die englischen /i/ und /i:/ als bloße Varianten ein und desselben Phonems, doch wenn es um emotive Einheiten geht, kehrt sich das Verhältnis zwischen Invarianten und Varianten um: Länge und Kürze sind Invarianten, realisiert durch verschiedene Phoneme. Saportas Behauptung, emotive

Unterschiede seien nichtsprachliche Eigenschaften, die der Aus-
führung der sprachlichen Botschaft und nicht der Botschaft selbst
innewohnen, reduziert willkürlich den Informationsgehalt verba-
ler Mitteilungen.

Ein ehemaliger Schauspieler von Stanislavskijs Theater in Moskau
erzählte mir, wie der berühmte Regisseur beim Vorsprechen von
ihm verlangte, aus dem Ausdruck *Segodnja večerom* »heute abend«
durch verschiedene Lautschattierungen vierzig verschiedene Mit-
teilungen zu machen. Er stellte also eine Liste von etwa vierzig
emotionalen Situationen zusammen und sprach dann diesen Aus-
druck gemäß jeder dieser Situationen, die sein Publikum nur auf-
grund des Wechsels im Tonfall der beiden Wörter identifizieren
musste. Wir bateten diesen Schauspieler im Zusammenhang mit un-
serer Darstellung und Analyse des heutigen Standardrussischen
(unterstützt von der Rockefeller Foundation), Stanislavskijs Test
zu wiederholen. Er notierte sich wiederum etwa fünfzig Situa-
tionen für den gleichen elliptischen Satz und sprach etwa fünfzig dazu
passende Mitteilungen für eine Tonbandaufzeichnung. Die mei-
sten Mitteilungen wurden von den Moskauern korrekt und situa-
tionsgerecht entschlüsselt. Ich möchte hinzufügen, daß all diese
emotionalen Ziffern sich ohne weiteres linguistisch analysieren
lassen.

Die Ausrichtung auf den EMPFÄNGER, die KONATIVE
Funktion, findet ihren reinsten grammatischen Ausdruck im Vo-
kativ und Imperativ, die syntaktisch, morphologisch und oft auch
phonetisch von den übrigen nominalen und verbalen Kategorien
abweichen. Imperativsätze unterscheiden sich grundsätzlich von
Aussagesätzen: diese können einem Wahrheitstest unterworfen
werden, jene nicht. Wenn Nano in O'Neills Stück *The Fountain*
(in strengem Befehlstone) ausruft »Drink!«, kann der Imperativ
nicht mit der Frage »wahr oder nicht wahr?« gekontert werden, was
aber bei Sätzen wie »man trank«, »man wird trinken« und »man
würde trinken« ohne weiteres möglich wäre. Im Gegensatz zu Im-
perativsätzen können deklarative Sätze in Fragesätze umgewandelt
werden: »trank man?«, »wird man trinken?« und »würde man trin-
ken?«.

Das traditionelle Sprachmodell, das vor allem Bühler¹ entwik-
kelte, beschränkte sich auf diese drei Funktionen – emotiv, konativ
und referentiell – und die drei Grundpole dieses Modells – die
erste Person des Senders, die zweite Person des Empfängers und

»die dritte Person, eigentlich jemand oder etwas, von dem man
spricht. Einige zusätzliche sprachliche Funktionen können leicht
aus diesem triadischen Modell gewonnen werden. So ist die magi-
sche Beschreibungsfunktion hauptsächlich eine Art Umwandlung
einer abwesenden oder unbelebten »dritten Person« in einen Emp-
fänger einer konativen Botschaft. »Möge dieses Gerstenkorn ein-
trocknen, pfui, pfui, pfui, pfui« (litauischer Zauberspruch⁶).
»Wasser, Königin Fluß, Morgengrauen! Schick den Gram jenseits
des blauen Meeres, auf den Meeresgrund, wie ein grauer Stein, um
nie mehr vom Meeresgrund aufzusteigen, möge der Gram nie mehr
kommen, um das leichte Herz des Dieners Gottes zu bedrücken,
möge der Gram weichen und hinuntersinken« (nordrussische Be-
schwörung⁷). »Sonne, stehe still zu Gabaaon und du, Mond, im Tale
von Ajalon. Da stand die Sonne still und der Mond blieb ste-
hen...«⁸. Es gibt jedoch noch drei weitere konstitutive Kompo-
nenten in der verbalen Kommunikation und drei ihnen entspre-
chende sprachliche Funktionen.

Einige sprachliche Botschaften verfolgen in erster Linie den
Zweck, Kommunikation zu erstellen, zu verlängern oder zu unter-
brechen, zu kontrollieren, ob der Kanal offen ist (»Hallo, können
Sie mich hören?«), die Aufmerksamkeit des Angesprochenen auf
sich zu lenken oder sich zu vergewissern (»Hören Sie zu?« oder
in Shakespeares Worten *Lend me your ears!* – und am anderen
Ende des Drahtes »Hm, hm!«). Diese Einstellung auf den KON-
TAKT, oder im Anschluß an Malinowskijs Formulierung, die
PHATISCHE Funktion, offenbart sich in einem überschwängli-
chen Austausch ritualisierter Formeln oder zieht sich durch ganze
Dialoge hindurch mit dem bloßen Zweck, Kommunikation zu
verlängern. Dorothy Parker zitiert dafür beredte Beispiele: »So,
sagte der junge Mann. So«, sagte sie. »So, da wären wir also«, sagte
er. »Da wären wir also«, sagte sie, »nicht wahr?« »Das meine ich
auch«, sagte er, »ja, da wären wir.« »So«, sagte sie. »So«, sagte er, »so.«
Das Bestreben, Kommunikation zu erstellen und zu verlängern, ist
typisch für sprechende Vögel; die phatische Funktion der Sprache
ist so die einzige, die sie mit menschlichen Lebewesen teilen. Sie
ist auch die erste, die das Kleinkind erwirbt; es neigt dazu, Kom-
munikation herzustellen, bevor es informative Kommunikation
senden oder empfangen kann.

In der modernen Logik werden zwei Ebenen der Sprache ausein-
andergehalten, »Objektsprache«, die sich auf außersprachliche

Entitäten bezieht und »Metasprache«, die sich auf Sprache bezieht. Doch die Metasprache ist nicht nur ein unabdingbares wissenschaftliches Werkzeug für Logiker und Linguisten; sie spielt auch eine wichtige Rolle in unserer Alltagssprache. So wie Molières Jourdain Prosa benutzte, ohne es zu wissen, setzen wir die Metasprache ein, ohne den metasprachlichen Charakter unserer sprachlichen Tätigkeit zu realisieren. Wenn der Sender und/oder der Empfänger kontrollieren wollen, ob beide denselben Kode gebrauchen, orientiert sich die Rede am KODE: sie vollzieht eine METASPRACHLICHE (d. h. erläuternde) Funktion. »Ich verstehe nicht, was Sie meinen?« fragt der Empfänger, oder in Shakespeares Diktion, *What is't thou say'st?* Und der Sender, indem er solche Kontrollfragen vorwegnimmt, fragt: »Verstehen Sie, was ich meine?« Man stelle sich folgenden, mühsamen Dialog vor: »Der Primaner wurde gerupft.« »Aber was ist gerupft?« »Gerupft heißt so viel wie geflogen.« »Und geflogen?« »Geflogen ist beim Examen durchgefallen.« »Und was ist Primaner?« beharrt der der studentischen Umgangssprache Unkundige. »Ein Primaner ist (oder heißt) ein Student der Abschlussklasse.« Diese sprachlichen Gleichungen informieren lediglich über den lexikalischen Kode des Deutschen; ihre Funktion ist streng metasprachlich. Jeder Sprachlernprozess, insbesondere der Spracherwerb beim Kind, macht ausgiebigen Gebrauch solcher metasprachlichen Operationen, und Aphasie kann sehr oft als ein Verlust zur Fähigkeit metasprachlicher Operationen definiert werden.

Wir haben bis jetzt – außer der Botschaft selber – alle sechs Komponenten, die den Sprechvorgang konstituieren, besprochen. Die *Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar. Diese Funktion kann nur nutzbringend untersucht werden, wenn sie einerseits zusammen mit den allgemeinen, sprachlichen Problemen behandelt wird. Andererseits verlangt die Erforschung der Sprache eine gründliche Berücksichtigung der poetischen Funktion. Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung. Die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen andern sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle. Indem sie das Au-

genmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet, vertieft diese Funktion die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte. Aus diesem Grunde darf sich die Linguistik, wenn sie die poetische Funktion untersucht, nicht nur auf das Gebiet der Dichtung beschränken.

»Warum sagst Du immer Ruth und Hildegard und nie Hildegard und Ruth? Hast Du Ruth etwa lieber als ihre Zwillingsschwester Hildegard?« »Oberhaupt nicht, es tönt einfach glatter.« Wenn Probleme des Ranges keine Rolle spielen, nimmt der Sprecher bei der Kombination zweier Eigennamen den kürzeren als optimale Anordnung voraus, obwohl er seine Vorliebe nicht erklären kann. Ein Mädchen pflegte vom »ekligen Erik« zu sprechen. »Warum eklig?« »Weil ich ihn hasse.« »Aber warum nicht scheußlich, schrecklich, furchtbar, fies?« »Ich weiß nicht wieso, aber eklig paßt besser zu ihm.« Intuitiv hielt sie sich an das poetische Verfahren der Paronomasie.

Der Bau des bündigen Wahlslogans *I like Ike* (/ay layk ayk/, besteht aus drei Einsilbern und weist dreimal den Diphthong /ay/ auf, der symmetrisch von einem Konsonanten, gefolgt wird, / . I . k . k/. Die Komposition der drei Wörter richtet sich nach dem Prinzip der Variation: keine konsonantischen Phoneme im ersten Wort, zwei umschließen das zweite und ein Konsonant steht am Ende des dritten. Ein ähnlicher dominierender Kern /ay/ entdeckte Hymes in einigen Sonetten von Keats. Beide Kola der dreisilbigen Formel *I like/Ike* reimen sich, und das zweite der beiden Reimwörter ist im ersten vollständig enthalten (Echoreim), /layk/ — /ayk/, ein paronomastisches Bild eines Gefühls, das sein Objekt vollständig umschließt. Beide Kola alliterieren und das erste der beiden Alliterationswörter ist im zweiten enthalten: /ay/ — /ayk/, ein paronomastisches Bild des liebenden Subjekts, umfassen vom geliebten Objekt. Die sekundäre poetische Funktion verstärkt die Eindringlichkeit und Wirksamkeit dieses Wahlslogans.

Die linguistische Untersuchung der poetischen Funktion hat also einerseits die Grenzen der Dichtung zu sprengen, und andererseits darf sich die linguistische Untersuchung der Dichtung nicht nur auf die poetische Funktion beschränken. Die Eigenarten der verschiedenen poetischen Genres implizieren eine gestaffelte Teilnahme der anderen sprachlichen Funktionen, an deren Spitze die poetische Funktion steht. In der epischen Dichtung, die sich an der dritten Person orientiert, kommt besonders die referentielle Funk-

tion der Sprache zum Zuge; Lyrik, die sich an die erste Person richtet, ist eng mit der emotiven Funktion verbunden; richtet sich eine Dichtung an die zweite Person, so ist sie von der konativen Funktion durchdrungen und nimmt sich entweder anflehend oder ermahnend aus, je nachdem ob die erste Person der zweiten oder die zweite der ersten untergeordnet ist. Soweit die sechs grundlegenden Faktoren der verbalen Kommunikation. Die ihnen entsprechenden Funktionen ergeben folgendes Schema.

REFERENTIELL

EMOTIV POETISCH

 PHATISCH

KONATIV

METASPRACHLICH

Was ist das empirische linguistische Kriterium der poetischen Funktion? Anders gesagt, worin besteht die unabdingbare Eigenschaft eines Dichtwerks? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns die beiden grundlegenden Operationen vergegenwärtigen, die jedem verbalen Verhalten zugrundeliegen, nämlich Selektion und Kombination. Wenn ›Kind‹ das Thema einer sprachlichen Botschaft bildet, wählt der Sprecher aus den gegebenen, mehr oder weniger ähnlichen Hauptwörtern Kind, Baby, Knirps, Bengel etc., die alle in einer bestimmten Hinsicht gleichwertig sind, eines aus und wählt dann, um das Thema auszuführen, ein semantisch passendes Verb wie schläft, döst, schlummert, etc. Die beiden ausgewählten Wörter werden zu einer Aussage kombiniert. Die Selektion vollzieht sich auf der Grundlage der Äquivalenz, der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, der Synonymie und Antinomie, während der Aufbau der Sequenz auf Kontiguität basiert. *Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.* Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben. In der Dichtung wird eine Silbe einer anderen Silbe derselben Sequenz angeglichen; Wortakzent gleicht Wortakzent, das Fehlen des Akzentes gleicht seinem Fehlen; prosodische Länge gleicht Länge, Kürze gleicht Kürze; Wortgrenze gleicht Wortgrenze, das Fehlen einer Grenze dem Fehlen einer Grenze; syntaktische Pause gleicht syntaktischer Pause, das Fehlen einer Pause gleicht dem Fehlen einer

Pause. Silben wie auch Moren und Betonungen werden in Takteinheiten verwandelt.

Man könnte hier einwenden, daß die Metasprache ebenfalls äquivalente Einheiten zu einer Sequenz kombiniert, wenn synonyme Ausdrücke zu einer Gleichung verbunden werden: *A = A* (›Stute‹ ist ›ein weibliches Pferd‹). Dichtung und Metasprache sind aber diametral entgegengesetzt: in der Metasprache dient die Sequenz zur Aufstellung einer Gleichung, in der Dichtung hingegen dient die Gleichung zum Bau einer Sequenz.

In der Dichtung und in einem gewissen Ausmaß bei latenten Manifestationen der poetischen Funktion werden durch Wortgrenzen bestimmte Wortfolgen vergleichbar, ob sie nun als isochron oder als gestaffelt empfunden werden. Das Beispiel von *Ruth und Adelheid* zeigte uns das poetische Prinzip der Silbenreihung, also das selbe Prinzip, das in den Zeilenenden serbischer Volksepen zu einem obligaten Gesetz erhoben wurde¹⁰. Ohne die beiden daktylischen Wörter wäre die Kombination *innocent bystander* kaum zur abgedroschenen Phrase geworden. Die Symmetrie dreier zweisilbiger Verben mit identischem Anlautkonsonant und identischem Auslautvokal verlieh Caesars lakonischer Siegesbotschaft zusätzlichen Glanz: *Veni, vidi, vici*. Das Maß der Wortfolgen ist ein Verfahren, das in der Sprache außerhalb der poetischen Funktion keine Anwendung findet. Nur in der Dichtung mit der regelmäßigen Wiederkehr äquivalenter Einheiten wird das Zeitmaß des Redeflusses erfahren, wie auch bei der musikalischen Zeit – um ein anderes semiotisches System anzuführen. Gerard Manley Hopkins, ein hervorragender Erforscher der Wissenschaft der poetischen Sprache, definierte den Vers als Rede, »die ganz oder teilweise die gleiche Klangfigur wiederholt«¹¹. Hopkins' darauffolgende Frage, »aber sind alle Verse Dichtung?« kann endgültig beantwortet werden, sobald die poetische Funktion nicht mehr willkürlich nur auf Dichtung beschränkt wird. Mnemotechnische Zeilen, wie sie von Hopkins zitiert werden (zum Beispiel *Thirty days hath September*), moderne Werbesprüche und mittelalterliche Gesetze in Versform, wie Lotz erwähnt, und schließlich wissenschaftliche Sanskrit-Abhandlungen in Versform, die in der indischen Tradition streng von Dichtung unterschieden werden (*kāvya*) – all diese metrischen Texte bedienen sich der poetischen Funktion, ohne ihr die zwingende, determinierende Rolle zu verleihen, die sie in der Dichtung spielt. So sprengt der Vers tatsäch-

lich die Grenzen der Dichtung und impliziert dennoch immer die poetische Funktion. Anscheinend ignoriert keine menschliche Kultur das Versmachen, während es viele Kulturformen gibt, die keinen angewandten Vers besitzen; und sogar in solchen Kulturen, die den reinen und den angewandten Vers besitzen, scheint dieser zweifellos ein sekundäres, abgeleitetes Phänomen zu sein. Die Adaption poetischer Mittel für einen heterogenen Zweck verbirgt nicht ihr Wesen, genauso wie Elemente der emotiven Rede, wenn sie in der Dichtung zum Einsatz kommen, ihre emotive Färbung immer noch beibehalten. Ein Filibuster kann *Hiawatha* der Länge wegen rezitieren; dennoch bleibt die Poetizität als Grundabsicht des Textes erhalten. Selbstverständlich trennt die Existenz musikalischer oder bildlicher Werbespots in Versform die Fragen des Verses oder der musikalischen und bildlichen Form in keiner Weise von der Untersuchung der Dichtung, Musik und der bildenden Künste.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Analyse des Verses vollkommen innerhalb der Kompetenz der Poetik liegt, und diese kann als jener Teil der Linguistik definiert werden, welche die poetische Funktion in ihrer Beziehung zu den anderen Funktionen der Sprache untersucht. Im weiteren Sinne des Wortes befaßt sich die Poetik mit der poetischen Funktion nicht nur in der Dichtung, wo sie alle anderen Funktionen dominiert, sondern auch außerhalb der Dichtung, wenn eine andere Funktion der poetischen den Vorrang abnimmt.

Die wiederkehrende »Klangfigur«, die Hopkins zum konstitutiven Prinzip des Verses erklärt, kann weiter spezifiziert werden. Eine solche Figur benützt immer wenigstens einen (oder mehr als einen) binären Kontrast einer relativ hohen und relativ geringen Vorrangstellung, die durch die verschiedenen Abschnitte der phonematischen Sequenz bewirkt werden.

Innerhalb der Silbe ist der vorrangige, als Kern fungierende silbische Teil, der den Silbengipfel bildet, den weniger vorrangigen, marginalen, nichtsilbischen Phonemen entgegengesetzt. Jede Silbe enthält ein silbisches Phonem und das Intervall zwischen zwei sukzessiven Silben wird in einigen Sprachen immer und in anderen überwiegend durch marginale, nichtsilbische Phoneme verwicklicht. In der sogenannten silbischen Verskunst stellt die Zahl der silbischen Phoneme in einer metrisch begrenzten Kette (Zeitfolge) eine Konstante dar, während die Anwesenheit eines nichtsilbi-

schen Phonemes oder eines Bündels zwischen zwei Silben einer metrischen Kette nur in jenen Sprachen konstant ist, die das Vorkommen von nichtsilbischen zwischen silbischen vorschreiben und darüber hinaus noch in jenen Verssystemen, die den Hiatus verbieten. Ein weiterer Ausdruck der Tendenz zu einem unifornen, silbischen Modell offenbart sich in der Meidung geschlossener Silben am Zeilenende, wie es etwa in den serbischen Epen der Fall ist. Der italienische silbische Vers tendiert dahin, eine nicht von einem Konsonanten unterbrochene Vokalfolge als eine einzige metrische Silbe zu zählen.¹²

In einigen Verssystemen bildet die Silbe die einzige Konstante des Versmaßes und eine grammatische Grenze ist die einzige konstante Trennungslinie zwischen gemessenen Sequenzen, während in anderen Systemen die Silben ihrerseits in mehr oder weniger vorrangige aufgespalten werden und/oder zwei Ebenen grammatischer Grenzen in ihrer metrischen Funktion unterschieden werden: Wortgrenzen und syntaktische Pausen.

Mit Ausnahme der verschiedenen Formen des sogenannten *vers libre*, der allein auf der Verbindung von Intonationen und Pausen gründet, braucht jedes Metrum die Silbe als Maßeinheit, zumindest in bestimmten Teilen des Verses. So kann in einem rein akzentuierenden Vers, den Hopkins als »Sprungrhythmus« bezeichnet, die Zahl der »schlafenden« Silben in der Senkung schwanken, die Hebung (Iktus) hingegen weist konstant eine einzige Silbe auf.

In jeder Form eines akzentuierten Verses wird der Kontrast zwischen größerem und geringerem Vorrang durch das Zusammenspiel betonter gegenüber unbetonter Silben erzielt. Die meisten akzentuierenden Systeme arbeiten vor allem mit dem Kontrast von Silben mit und ohne Wortbetonung, doch einige Arten des akzentuierenden Verses bauen auf syntaktischen oder phrasenbedingten Betonungen, also jene, die Wimsatt und Beardsley die »primären Akzente der primären Wörter« nennen und die den Vorrang, im Gegensatz zu Silben, ohne eine solche primäre, syntaktische Betonung einnehmen.

Im quantitativen (-chronematischen) Vers werden lange und kurze Silben als mehr oder weniger vorrangig miteinander kontrastiert. Dieser Kontrast wird meist von Silbenkernen getragen, die phonologisch lang und kurz sind. Doch in metrischen Systemen wie dem klassischen Griechisch und Arabisch, in denen Positionslänge und natürliche Länge gleichgeschaltet werden, kontrastieren

die aus einem konsonantischen Phonem und einem Morenvokal bestehenden Minimalsilben mit Silben, die einen Überschuß haben (eine zweite More oder einen Auslautkonsonanten); sie werden als einfachere und weniger betonte Silben den komplexeren und bedeutenderen gegenübergestellt.

Es ist eine offene Frage, ob neben dem akzentuierenden und chronematischen Vers noch ein ›tonematischer‹ Verstyp in Sprachen vorkommt, in denen Unterschiede in der Silbenintonation Bedeutungsunterschiede bewirken¹³. In der klassischen chinesischen Dichtung¹⁴ stehen moduliert (chinesisch *se* ›abweichende Töne‹) mit nichtmodulierten Silben (*p'ing* ›ebene Töne‹) in Opposition zueinander, doch liegt diesem Prinzip offenbar ein chronematisches Prinzip zugrunde, wie bereits Polivanov¹⁵ vermutet und Wang Li¹⁶ scharfsinnig dargestellt hat; in der traditionellen chinesischen Metrik werden die ebenen Töne als lange tonale Gipfelsilben mit den abweichenden Tönen als kurze Gipfel kontrastiert, so daß der Vers auf dem Gegensatz von Länge und Kürze beruht.

Joseph Greenberg hat mich auf eine andere Spielart tonematischer Verskunst aufmerksam gemacht: der Vers in Efik-Rätseln beruht auf der Eigenschaft der (Ton-)Ebene. In dem von Simmons¹⁷ angeführten Beispiel bilden Frage und Antwort zwei Achtsilber mit der gleichen Verteilung h(och)- und n(tiedrig)toniger Silben; in jedem Halbvers weisen die letzten drei der vier Silben ein identisches tonematisches Muster auf: nhhn/hhnn/nhnn/hhnn/. Während die chinesische Verskunst als eine besondere Spielart des quantitativen Verses erscheint, hält sich der Vers der Efik-Rätsel durch eine Opposition von zwei Graden der Vorrangigkeit (Stärke oder Höhe) des Vokaltones an das Muster des üblichen akzentuierenden Verses. So basiert ein metrisches Verssystem nur auf dem Gegensatz von silbischen Höhen und Tiefen (syllabischer Vers), auf der relativen Höhe der Gipfel (akzentuierender Vers) und auf der relativen Länge der Silbengipfel oder der ganzen Silbe (quantitativer Vers).

In Handbüchern der Literatur begegnet man ab und zu dem Vorurteil, der Syllabismus sei ein rein mechanisches Silbenzählen und der akzentuierende Vers ein lebendiges Pulsieren. Wenn wir aber die binären Metren eines rein silbischen und gleichzeitig akzentuierenden Versbaus untersuchen, können wir zwei homogene Folgen von wellenartigen Höhen und Tälern beobachten. Von diesen beiden wellenförmigen Kurven trägt die silbische die Kernpho-

neme auf dem Gipfel und die Randphoneme gewöhnlich in ihrer Sohle. In der Regel verändert die der silbischen Kurve überlagerte akzentuierende Kurve die betonten und unbetonten Silben je nachdem auf dem Gipfel oder in der Sohle.

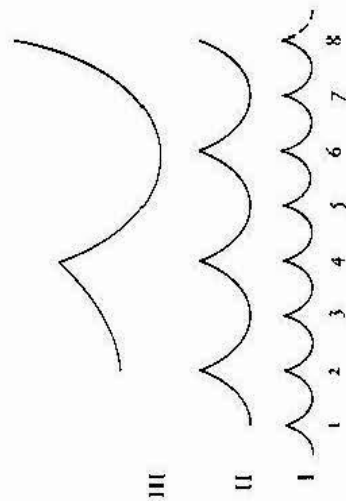
Als Vergleich zum eingehend diskutierten englischen Metrum verweise ich auf gleichartige binäre Versformen im Russischen, die in den letzten fünfzig Jahren eingehend untersucht wurden¹⁸. Der Bau dieser Verse kann mit dem Begriff verketteter Wahrscheinlichkeiten genau beschrieben und interpretiert werden. Neben der obligaten Wortgrenze zwischen den Zeilen, die eine Invariante in allen russischen Metren darstellt, gibt es in den klassischen Systemen des silbisch-akzentuierenden, russischen Verses (›syllabo-tonisch‹ in der Muttersprache) folgende Konstanten: (1) Die Silbenzahl innerhalb einer Zeile ist von ihrem Anfang bis zur letzten Hebung konstant; (2) diese letzte Hebung fällt immer mit einer Wortbetonung zusammen; (3) eine betonte Silbe kann nicht auf eine Senkung fallen, wenn eine Hebung durch eine unbetonte Silbe der gleichen Wortinheit besetzt ist (so daß eine Wortbetonung nur mit einer Senkung zusammenfällt, sofern sie zu einer einsilbigen Wortinheit gehört).

Neben diesen Eigentümlichkeiten, die für jede in einem gegebenen Metrum komponierte Zeile zwingend sind, gibt es Formen, die ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit des Vorkommens aufweisen, ohne ständig präsent zu sein. Neben Signalen, die mit Sicherheit auftreten (›Wahrscheinlichkeit eins‹) gibt es Signale im Metrum, deren Vorkommen wahrscheinlich ist (›Wahrscheinlichkeit geringer als eins‹). In Anlehnung an Cherrys Untersuchung der menschlichen Kommunikation¹⁹ ist zu erwarten, daß der Leser von Dichtung numerische Frequenzen nicht mit den Konstituenten des Metrums verbinden kann, doch wenn er die Versform begreift, bekommt er unwillkürlich eine Ahnung ihrer Rangordnung.

In russischen binären Metren werden, von der letzten Hebung an rückwärts gezählt, alle ungeraden Silben, also alle Senkungen, gewöhnlich durch unbetonte Silben belegt, außer bei betonten Einsilbern, die nur einen kleinen Prozentsatz ausmachen. Alle geraden Silben, wiederum rückwärts von der letzten Hebung aus gezählt, zeigen eine große Vorliebe für Silben mit Wortakzent, doch ist die Wahrscheinlichkeit ihres Vorkommens unter den sukzessiven Hebungen der Zeile ungleich verteilt. Je höher die relative Häufigkeit der Wortakzente bei einer gegebenen Hebung ist, desto geringer

fällt ihre Zahl bei den vorausgehenden Hebungen aus. Da die letzte Hebung stets betont ist, erhält die Penultima den niedrigsten Prozentsatz der Wortbetonungen; in der vorangehenden Hebung ist ihre Anzahl wiederum höher, ohne jedoch das von der letzten Hebung erreichte Maximum aufzuweisen. Die Zahl der Betonungen, eine Hebung weiter in Richtung Zeilenbeginn, sinkt noch mehr, freilich ohne das Minimum der Penultima zu erreichen etc. Die Verteilung der Wortakzente auf die Hebungen einer Zeile, also die Aufteilung in starke und schwache Hebungen, erzeugt eine *regressive, wellenförmige Kurve*, die dem welligen Wechsel von Hebungen und Senkungen überlagert ist. In der Beziehung zwischen den starken Hebungen und Phrasenbetonungen liegt übrigens ein festes Problem.

Die binären, russischen Metren weisen eine geschichtete Anordnung dreier gewellter Kurven auf; (I) einen Wechsel von silbischen Kernen und Randfaktoren, (II) die Aufteilung silbischer Kerne in alternierende Hebungen und Senkungen und (III) den Wechsel von starken und schwachen Hebungen. Männliche, jambische Tetrameter des Russischen des neunzehnten und heutigen Jahrhunderts können zum Beispiel durch Abbildung 1 wiedergegeben werden; eine ähnliche triadische Struktur tritt bei den entsprechenden englischen Formen auf.



Drei von fünf Hebungen sind in Shelleys jambisch abgefaßter Zeile *Laugh with an inextinguishable laughter* ohne Wortakzent. Von sechzehn Hebungen im folgenden Vierzeiler aus Pasternaks jambischen Tetrameter *Zemlja* (Erde) weisen sieben keine Akzente auf:

I ulica za panibráta
S okónnicej podslépvátój,
I béloj nóci i zakátu
Ne razminút'ja u reki.

Da die überwältigende Mehrheit der Hebungen mit den Wortakzenten zusammenfällt, erwartet der Hörer oder Leser russischer Verse mit einer hohen Wahrscheinlichkeit einen Wortakzent in jeder geraden Silbe jambischer Zeilen. Jedoch gleich zu Beginn von Pasternaks Vierzeiler beschieren ihm die vierte, und ein Fuß weiter, die sechste Silbe, in der ersten wie in der folgenden Zeile, eine *frustrierte Erwartung*. Der Grad einer solchen »Frustration« liegt höher, wenn der Akzent in einer starken Hebung fehlt und sticht besonders heraus, wenn auf zwei aufeinanderfolgende Hebungen unbetonte Silben fallen. Die Nichtbetonung zweier anstoßender Hebungen ist weniger wahrscheinlich und sticht am meisten heraus, wenn sie sich auf eine ganze Halbzeile ausbreitet, wie etwa in einer späteren Zeile desselben Gedichts: *Čtoby za goródskejú grán'ju* [stabyzəgrackóju grán'ju]. Die Erwartung hängt von der Handhabung einer gegebenen Hebung im Gedicht ab – und allgemein von der ganzen bestehenden metrischen Tradition. In der vorletzten Hebung kann eine Betonung allerdings durch eine Nichtbetonung ersetzt werden. So fällt in diesem Gedicht nur in sieben von einundvierzig Zeilen ein Wortakzent auf die sechste Silbe. In einem solchen Fall bewirkt hingegen die Trägheit der akzentuierten geraden Silben, die mit den ungeraden, nicht akzentuierten alternieren, eine gewisse Akzenterwartung auch auf die sechste Silbe des jambischen Tetrameters.

Ganz natürlich ist es Edgar Allan Poe, der Dichter und Theoretiker der niedergeschlagenen Antizipation, der metrisch und psychologisch das menschliche Sensorium für das Unerwartete, das sich von der Erwartung absetzt, zur Geltung brachte. Die beiden sind undenkbar ohne ihr Gegenteil, »sowie das Böse nicht ohne das Gute existieren kann«²⁰. Hier könnte man leicht Robert Frosts Formel aus *The Figure A Poem Makes* anwenden: *The figure is the same as for love*²¹.

Die sogenannten Verschiebungen der Wortbetonung in mehrsilbigen Wörtern von der Hebung auf die Senkung (»umgekehrter Verfuß«), die nicht zu den Standardformen des russischen Verses gehören, erscheinen in englischer Poesie nach einer metrischen und/oder syntaktischen Pause recht häufig. Ein augenfälliges Bei-

spiel dafür ist die rhythmische Variation des gleichen Adjektivs in Miltons *Infinite wrath and infinite despair*. In der Zeile *Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee* fällt die betonte Silbe des gleichen Wortes zweimal auf die Hebung, zuerst zu Beginn des Verses und zum zweitenmal zu Beginn einer Phrase. Diese von Jespersen²² diskutierte und in vielen Sprachen geläufige Freiheit läßt sich durch die besondere Tragweite der Beziehung zwischen einer Senkung und der unmittelbar vorausgehenden Hebung völlig erklären. Wo ein solch unmittelbares Vorausgehen durch eine eingeschobene Pause verhindert wird, wird die Senkung zu einer Art *syllaba anceps*.

Neben den Regeln, die den zwingenden Eigenschaften der Verse unterliegen, wirken die Regeln, die ihre fakultativen Züge bestimmen, auch auf das Metrum. Wir neigen dazu, Phänomene wie Nichtbetonung in den Hebungen und Betonung in den Senkungen als Abweichungen aufzufassen; wir dürfen hingegen nicht vergessen, daß es sich hier um erlaubte Schwankungen handelt, also um Spielräume innerhalb der gesetzlichen Grenzen. In der Ausdrucksweise des britischen Parlaments würde es sich nicht um eine Opposition gegen Seine Majestät das Metrum, sondern um eine Opposition seiner Majestät handeln. Was die tatsächlichen Verstöße gegen metrische Regeln betrifft, so erinnert uns eine Diskussion solcher Verstöße an Osip Brik, den wohl scharfsinnigsten russischen Formalisten, der die Meinung vertrat, daß politische Verschwörer nur angeklagt und verurteilt werden, wenn ihr Versuch eines gewaltsamen Umsturzes scheiterte, denn im Falle eines erfolgreichen Umsturzes kleiden sie sich selbst in die Rollen der Richter und Statsanwälte. Setzen sich Verstöße gegen das Metrum durch, so etablieren sie sich selbst zu metrischen Regeln.

Weit davon entfernt, ein abstraktes theoretisches Schema zu sein, liegt das Metrum – oder in einem expliziteren Term der *Verstyp* (*design*) – dem Bau jeder einzelnen Zeile – oder in logischer Terminologie jeder *Verstinstanz* – zugrunde. Typ und Instanz sind korrelative Begriffe. Der Verstyp bestimmt die invarianten Eigenschaften der Verstinstanz und steckt die Grenzen für die Varianten ab. Ein serbischer Bauer und Erzähler epischer Dichtung memoriert, rezitiert und improvisiert tausende, zum Teil zehntausende Verse, wobei ihm das Metrum lebendig vor Augen schwebt. Ohne daß er die Regeln ausformulieren könnte, bemerkt und tadelt er dennoch die kleinsten Verstöße gegen diese Regeln. Jede Zeile in

den serbischen Epen enthält genau zehn Silben mit einer syntaktischen Pause am Ende. Sie enthält weiter eine obligate Wortgrenze vor der fünften Silbe und ein obligates Fehlen einer Wortgrenze vor der vierten und zehnten Silbe. Überdies besitzt der Vers signifikante, quantitative und akzentbedingte Eigenschaften²³.

Die serbische, epische Zäsur stellt neben vielen anderen ähnlichen Beispielen der vergleichenden Metrik eine eindruckliche Warnung vor dem Irrtum dar, eine Zäsur der syntaktischen Pause gleichzusetzen. Die obligate Wortgrenze muß nicht eine Pause nach sich ziehen; sie soll nicht einmal vom Ohr wahrgenommen werden. Die Analyse von Tonaufnahmen serbischer epischer Lieder beweist, daß es keine zwingenden hörbaren Hinweise auf die Zäsur gibt, und dennoch wird jeder Versuch, die Wortgrenze vor der fünften Silbe durch die leiseste Veränderung der Wortstellung aufzuheben, vom Sänger sofort gehandelt. Die grammatische Tatsache, daß die vierten und fünften Silben zu zwei verschiedenen Worteinheiten gehören, genügt für die Anerkennung der Pause.²⁴ In dieser Hinsicht übersteigt der Verstyp Fragen der bloßen Lautform; er stellt ein viel umfassenderes linguistisches Phänomen dar, das sich aus keiner isolierten phonetischen Untersuchung erschließen läßt.

Ich sage ›linguistisches Phänomen‹, obwohl nach Chatman ›das Metrum als ein System außerhalb der Sprache existiert‹. Metrum gibt es selbstverständlich auch in andern Künsten, die dem Zeitablauf unterliegen. Es gibt viele sprachliche Probleme – Syntax zum Beispiel – die gleichfalls die Grenzen der Sprache sprengen und verschiedenen semiotischen Systemen gemeinsam sind. Man kann sogar von einer Grammatik der Verkehrssignale sprechen. Es gibt einen Kode aus Signalen, in dem ein gelbes Licht in Verbindung mit grün die Warnung ankündigt, daß die Phase ›freie Fahrt‹ gleich wechselt, und in Verbindung mit rot, daß der Halt gleich aufgehoben wird; dieses gelbe Lichtsignal bildet eine genaue Analogie zum kompletiven Aspekt des Verbums. Doch weist das poetische Metrum so viele spezifisch sprachliche Eigenheiten auf, daß sich ein rein linguistischer Standpunkt als besonders aufschlußreich erweist.

Es ist wichtig, daß keine sprachliche Eigenschaft des Verstyps unberücksichtigt bleibt. Es wäre zum Beispiel verfehlt, den kon-

²³ Vgl. die ausführlichere Darstellung unten S. 325 ff. [Hlg.]

stitutiven Wert der Intonation in den englischen Metren zu untersuchen. Ganz abgesehen von ihrer grundlegenden Rolle etwa bei einem solchen Meister des englischen freien Verses wie Whitman, ist es unmöglich, die metrische Bedeutung der Pausenintonation (*final juncture*), ob Kadenz- oder Antikadenz²⁴ in Gedichten wie *The Rape of the Lock*, in dem Zeilensprünge absichtlich vermieden werden, zu übersehen. Selbst eine übermäßige Häufung von Zeilensprüngen verbirgt niemals ihren digressive variierenden Status; sie kontrastieren stets den normalen Zusammenfall von syntaktischer Pause und Pausenintonation mit der metrischen Grenze. Wie immer sich der Vortrag des Rezitators gestaltet, der Intonationszwang des Gedichts bleibt erhalten. Die intonationsbedingte Kontur eines Gedichts, eines Dichters oder einer ganzen poetischen Richtung gehört zu den bemerkenswertesten Befunden der Russischen Formalisten²⁵.

Der Verstyp wird in Versinstanzen verkörpert. Die freie Variation dieser Instanzen läuft gewöhnlich unter der äquivoken Bezeichnung ‚Rhythmus‘. Variationen von *Versinstanzen* in einem bestimmten Gedicht müssen streng von den variablen *Vortraginstanzen* unterschieden werden. Die Absicht, »eine Verszeile zu beschreiben wie sie tatsächlich gesprochen wird«, hat für die synchrone und historische Analyse der Dichtung eine geringere Bedeutung als für das Studium des Vortrags in Gegenwart oder Vergangenheit. Es steht jedoch fest, daß »es viele Vortragswesen des gleichen Gedichts gibt, die sich deutlich voneinander unterscheiden. Die Rezitation ist ein Ereignis, doch das Gedicht, wenn es ein Gedicht ist, muß irgendwie ein dauerhaftes Gebilde sein.« Diese kluge Trennung von Wimsatt und Beardsley gehört zweifellos zu den Grundpfeilern moderner Metrik.

In den Versen Shakespeares fällt die zweite, betonte Silbe des Wortes *absurd* gewöhnlich auf die Hebung, doch einmal, und zwar im dritten Akt von *Hamlet*, fällt sie auf eine Senkung: *No, let the candied tongue lick absurd pomp*. Ein Schauspieler mag das Wort *absurd* in diesem Vers mit einer Anfangsbetonung auf der ersten Silbe skandieren oder sich an die Endbetonung des Wortes in der Standardakzentuierung halten. Er kann auch den Wortakzent des Adjektivs der starken syntaktischen Betonung des folgenden Hauptwortes unterordnen, wie es Hill vorschlägt: *No, let the candied tongue lick absurd pomp*²⁶, wie in Hopkins' Darstellung der englischen Antispaste – *regret never*²⁷. Schließlich gibt es die

Möglichkeit einer emphatischen Modifikation sowohl durch die schwebende Betonung, die beide Silben umfaßt, als auch durch ein exklamatorisches Verstärken der ersten Silbe àb-surd. Doch welche Lösung der Schauspieler auch wählt, verdient die Verschiebung des Wortakzentes von der Hebung auf die Senkung ohne vorangehende Pause unsere Aufmerksamkeit, und das Moment der frustrierten Erwartung bleibt erhalten. Gleich wohin der Schauspieler den Akzent setzt, die Diskrepanz zwischen dem englischen Wortakzent auf der zweiten Silbe von *absurd* und der auf die erste Silbe fallenden Hebung setzt sich als eine konstitutive Eigenschaft der Versinstanz durch. Die Spannung zwischen dem Iktus und dem gewöhnlichen Wortakzent ist dieser Verszeile inhärent und unabhängig von den verschiedenen Interpretationen durch Schauspieler oder Leser. Wie es in Gerard Manley Hopkins' Vorwort zu seinen Gedichten heißt, »laufen zwei Rhythmen auf irgendeine Weise zugleich ab«²⁸. Seine Beschreibung eines solchen kontrastischen Ablaufs kann neu interpretiert werden. Die zusätzliche Einführung eines Äquivalenzprinzips in die Wortfolge, anders gesagt, die Montage einer metrischen Form auf die gewöhnliche Sprechform ruft bei jedem, der mit der gegebenen Sprache und mit Versen vertraut ist, den Eindruck einer doppelten, ambivalenten Gestalt hervor. Die konvergierenden wie divergierenden Momente der beiden Formen, erfüllte wie frustrierte Erwartung, schaffen dieses Erlebnis.

Wie eine gegebene Versinstanz in einer Vortraginstanz ausgeführt wird, hängt vom Vortragstyp des Sprechers ab; vielleicht wählt er einen mehr skandierenden Stil oder eine prosaischliche Prosodie oder er schwankt zwischen diesen beiden Polen. Wir müssen uns vor einem simplizistischen Binarismus hüten, der zwei Paare auf eine einzige Opposition reduziert, sei es durch das Verwischen der kardinalen Unterscheidung zwischen Verstyp und Versinstanz (sowie zwischen *Vortragstyp* und *Vortraginstanz*) oder durch eine irrtümliche Identifikation von Vortraginstanz und -typ mit Versinstanz und -typ.

»But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?« – »Father, what you buy me I like best.«

Diese beiden Zeilen von Hopkins' *The Handsome Heart* enthalten einen krassen Zeilensprung, der eine Versgrenze vor dem Schluß-Einsilber einer Phrase, eines Satzes, einer Äußerung setzt.

Die Rezitation dieser Pentameter kann streng metrisch mit einer deutlichen Pause zwischen *buy* und *you* und einer unterdrückten Pause nach dem Pronomen verlaufen, oder aber in einer auf Prosa eingestellten Diktion, ohne jegliche Trennung der Wörter *buy you* und mit einer markanten Pausenintonation am Ende der Frage. Keine dieser Vortragsweisen kann hingegen die absichtliche Diskrepanz zwischen metrischer und syntaktischer Einteilung verursachen. Die Vergestalt eines Gedichts bleibt vollkommen unabhängig von ihrer variablen Vortragsweise, was natürlich die von Sievers aufgeworfene fesselnde Frage von Autorenleser und Selbstleser nicht aufhebt²⁹.

Der Vers ist zweifellos primär eine wiederkehrende »Klangfigur«. Primär immer, jedoch nie allein. Alle Versuche, solche poetischen Konventionen wie Metrum, Alliteration oder Reim auf die Lautebene einzuschränken, erweisen sich als empirisch nicht gerechtfertigte Spekulationen. Die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz hat eine viel tiefere und umfassendere Bedeutung. Valérys Darstellung der Poesie als ein »Zaudern zwischen Laut und Bedeutung«³⁰ ist wesentlich fundierter und wissenschaftlicher als eine Voreingenommenheit für phonetischen Isolationismus.

Auch wenn der Reim definitionsgemäß auf einer regulären Wiederkehr äquivalenter Phoneme oder phonematischer Gruppen basiert, wäre es eine unzulässige Vereinfachung, Reim lediglich vom Standpunkt des Lautes aus zu analysieren. Reim schließt notgedrungen die semantische Beziehung zwischen reimenden Einheiten (»Reim-Genossen«, *rhyme-fellows* bei Hopkins) ein. In der Untersuchung des Reims werden wir mit der Frage konfrontiert, ob es sich um ein Homoioteleuton handelt oder nicht, etwa bei ähnlichen Ableitungs- und/oder Inflexionssuffixen (congratulations – decorations) oder ob die Reimwörter zu denselben oder zu verschiedenen grammatischen Kategorien gehören. So ist zum Beispiel Hopkins' vierfacher Reim eine Übereinstimmung zweier Nomina – *kind* und *mind* – die beide mit dem Adjektiv *blind* und dem Verb *find* kontrastieren. Besteht eine semantische Verwandtschaft, eine Art Vergleich zwischen reimenden, lexikalischen Einheiten wie in *dove-love, light-bright, place-space, name-fame*? Sind die reimenden Glieder Träger der gleichen syntaktischen Funktion? Der Unterschied zwischen der morphologischen Klasse und der syntaktischen Anwendung kann durch den Reim hervorgehoben werden. So sind in Poes Zeilen *While I nodded, nearly*

napping, suddenly there came a tapping, As of someone gently rapping die drei Reimwörter morphologisch gleich, syntaktisch aber verschieden. Sind vollkommen oder teilweise homonyme Reime verpönt, toleriert oder bevorzugt? Oder solche vollständigen Homonyme wie *son-sun, I-eye, eve-earve* und andererseits Echoreime wie *December-ember, infinite-night, swam-warm, smiles-miles*? Wie steht es mit zusammengesetzten Reimen (wie etwa Hopkins' *enjoyment-toy meant or began some-ransom*), wo eine Wort-einheit mit einer Wortgruppe übereinstimmt?

Ein Dichter oder eine poetische Richtung mag sich für oder gegen grammatische Reime entscheiden; Reime sind entweder grammatisch oder antigrammatisch; ein agrammatischer Reim hingegen, der die Beziehung zwischen Laut und grammatischer Struktur untergräbt, wäre, wie jeder Agrammatismus, etwas Sprachpathologisches. Tendiert ein Dichter dahin, grammatische Reime zu meiden, dann gibt es für ihn nach Hopkins »zwei Elemente für die Schönheit, die der Reim unserem Sinn schenkt, nämlich Gleichheit oder Ähnlichkeit des Lautes und die Ungleichheit oder Differenz der Bedeutung«³¹. Wie auch die Beziehung zwischen Laut und Bedeutung in den verschiedenen Reimtechniken aussehen mag, beide Sphären sind notgedrungen immer einbezogen. Nach Wimsatts aufschlußreichen Untersuchungen der Bedeutungsfülle des Reims³² und nach tiefeschürfenden modernen Studien der slavischen Reimsysteme kann ein Poetik-Forscher kaum mehr behaupten, Reim hätte eine nur vage Bedeutungsfunktion.

Der Reim stellt nur einen speziellen, verdichteten Fall eines viel allgemeineren, wenn nicht des fundamentalen Problems der Dichtung dar, nämlich des *Parallelismus*. Auch hier eröffnete Hopkins schon 1865 in seinen studentischen Schriften einen fruchtbaren Einblick in die Struktur der Dichtung:

Die kunstwerkliche (*artificial*) Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk (*artifice*), läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus, angefangen von den – mit dem Fachausdruck auch so bezeichneten – Parallelismen der hebräischen Poesie und der kirchlichen Antiphongesänge bis zu den verflochtenen Versformen griechischer, italienischer oder englischer Dichtung. Doch gibt es notwendigerweise zwei Arten des Parallelismus – einmal die, in der der Gegensatz deutlich gekennzeichnet ist, und dann die, wo es sich mehr um einen transitorischen oder chromatischen Gegensatz handelt. Nur die erste Art, die des deutlich abgesetzten Parallelismus, hat

etwas mit der Struktur des Verses zu tun – sie erscheint im Rhythmus als Wiederkehr einer gewissen Folge von Silben, im Metrum als Wiederkehr einer gewissen Folge von Rhythmen, in der Alliteration, in der Assonanz und im Reim. Nun liegt die Stärke dieser Wiederholung darin, daß sie eine entsprechende Wiederholung oder Parallelführung in den Worten oder Gedanken erzeugt; um es nur ungefähr auszudrücken und mehr die Richtung anzugeben als das unveränderliche Ergebnis, könnte man sagen: ein deutlicher Parallelismus in der Struktur sowohl der formalen Gliederung wie der Betonung erzeugt auch einen deutlicheren Parallelismus in den Worten und im Sinn. ... Zu der deutlich abgesetzten oder schroffen Art des Parallelismus gehören die Metapher, der Vergleich, die Parabel usw., bei denen die Wirkung auf der Gleichheit von Dingen beruht, und ebenso die Antithese, der Kontrast usw., wo sie auf der Ungleichheit beruht³⁾.

Zusammengefaßt heißt das: lautliche Äquivalenz, die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird, zieht unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich, und auf jeder sprachlichen Ebene ruft jede Konstituente einer solchen Sequenz nach einer der beiden korrelativen Erfahrungen, die Hopkins treffend als »Vergleich um der Gleichheit willen« und »Vergleich um der Ungleichheit willen« definierte.

In der Folklore finden sich die am prägnantesten gegliederten und stereotypisierten Formen der Dichtung, die sich besonders für die strukturelle Forschung eignen (wie Sebeok in seinen tscheremissischen Beispielen nachweist). Mündliche Traditionen, die den grammatischen Parallelismus anwenden, um aufeinanderfolgende Zeilen zu verknüpfen – wie zum Beispiel die finnisch-ugrischen Verssysteme⁴⁾ und in hohem Maße auch die russische Volksdichtung, können auf allen sprachlichen Ebenen aufschlußreich analysiert werden – phonologisch, morphologisch, syntaktisch und lexikalisch: daraus wird ersichtlich, welche Elemente als äquivalent empfunden werden und wie Gleichheit auf bestimmten Ebenen durch auffallende Unterschiede auf anderen Ebenen modifiziert wird. Solche Formen befähigen uns, Ransoms klugen Hinweis zu verifizieren, daß nämlich der »Prozeß von Metrum und Bedeutung der organische Vollzug der Dichtung ist und all ihre wichtigen Eigenheiten einbezieht«⁵⁾. Diese eindeutigen traditionellen Strukturen könnten Wimsatts Zweifel an der Möglichkeit vertreiben, eine Grammatik zum Wechselspiel zwischen Metrum und Sinn zu verfassen, und ebenso eine Grammatik über die Anordnung der Metaphern. Sobald der Parallelismus zum Kanon erhoben wird, hören das Wechselspiel zwischen Metrum und Bedeutung und die An-

ordnung der Tropen auf, »freie, individuelle und unvorhersagbare Bestandteile der Dichtung« zu sein.

Eine Übersetzung einiger typischer Zeilen aus russischen Hochzeitsliedern über die Ankunft des Bräutigams möge das Gesagte verdeutlichen:

Ein tapfrer Recke kam zum Tor,
Vasilij schritt zum Gut.

Die Übersetzung ist wörtlich: in beiden russischen Sätzen stehen jedoch die Verben am Schluß der Zeile (*Dobroj mólodéc k sénic-kam privoráčival*, // *Vasilij k téremu prixázival*). Die Verse entsprechen einander syntaktisch und morphologisch vollkommen. Beide prädikative Verben weisen die gleichen Präfixe und Suffixe und denselben alternierenden Vokal im Wortstamm auf; sie decken sich im Aspekt, in der Zeitform, in Numerus und Genus; dazu sind sie synonym. Beide Subjekte, Gattungs- und Eigennamen, beziehen sich auf dieselbe Person und bilden eine Appositionsgruppe. Die Ortsbestimmungen werden durch identische Präpositionalkonstruktionen ausgedrückt, und die erste unterhält eine synekdochische Beziehung zur zweiten.

Diesen Versen kann eine andere Zeile ähnlichen grammatischen (syntaktischen und morphologischen) Baus vorausgehen: »Kein strahlender Falke flog über die Hügel« oder »kein schnaubendes Roß kam im Galopp auf den Hof«. Der »strahlende Falke« und »das schnaubende Roß« dieser Varianten stehen in einem metaphorischen Bezug zu »tapfrer Recke«. Dies ist traditioneller slavischer negativer Parallelismus – die Ablehnung einer metaphorischen Aussage zugunsten eines faktischen Zustandes. Die Negation *ne* kann jedoch ausgelassen werden: *Jasjón sokol zá gory zalsjoryval* (ein strahlender Falke flog über die Hügel) oder *Retiv kon' kó dvoru priskakival* (ein schnaubendes Roß kam im Galopp auf den Hof). Im ersten der beiden zitierten Beispiele ist die *metaphorische* Relation bewahrt: ein tapfrer Recke erscheint am Tor wie ein strahlender Falke über den Hügeln. Im zweiten hingegen wird der semantische Bezug doppeldeutig. Der Vergleich zwischen dem erscheinenden Bräutigam und dem galoppierenden Roß liegt auf der Hand, doch gleichzeitig nimmt das Anhalten des Pferdes im Hof den Auftritt des Helden vor dem Haus vorweg. So evoziert das Lied, bevor es den Reiter und das Gut der Verlobten einführt, die kontigüerenden, *metonymischen* Bilder des Pferdes und des

Hofes: Besitz statt Besitzer, und draußen statt drinnen. Der Auftritt des Verlobten vollzieht sich in zwei aufeinanderfolgenden Teilen, ohne jedoch das Pferd für den Reiter zu ersetzen: »Ein tapfrer Recke kam im Galopp auf den Hof, // Vasilij schritt zum Tor«. So figuriert das »schnaubende Roß«, das in der vorangehenden Zeile an einer metrisch und syntaktisch ähnlichen Stelle wie der tapfere Recke auftaucht, gleichzeitig als Gleichheit und als repräsentativer Besitz dieses Mannes, im eigentlichen Sinne – *pars pro toto* für den Reiter. Das Bild des Pferdes bewegt sich auf der Grenzlinie zwischen Metonymie und Synekdoche. Diese suggestiven Konnotationen des »schnaubenden Rosses« ergeben eine metaphorische Synekdoche: in den Hochzeitsliedern und anderen Spielarten des russischen, erotischen Volksgutes wird der maskuline *retiv kon'* zu einem latenten oder sogar patenten Phallussymbol.

Schon im Jahr 1880 wies Potebnja, ein bedeutender Erforscher der slavischen Poetik, darauf hin, daß in der Volksdichtung ein Symbol materialisiert erscheint (*oveščestven*), sich also in einen Bestandteil der Umgebung verwandelt. »Obwohl noch Symbol, steht es doch in Bezug zur Handlung. Ein Vergleich erscheint so im Gewand einer zeitlichen Abfolge«. In Potebnjas Beispielen aus der slavischen Folklore dient die Weide, unter der ein Mädchen vorbewandelt, zugleich als ihr Bildnis; Baum und Mädchen sind gleichermaßen im selben Bild der Weide gegenwärtig. Ebenso bleibt das Pferd des Liebesliedes nicht nur ein Männlichkeitssymbol, wenn der Bursche das Mädchen bittet, sein Roß zu füttern, sondern auch wenn es gesattelt, in den Stall geführt oder an einen Baum gebunden wird.

In der Dichtung tendiert nicht nur die phonologische Sequenz, sondern überhaupt jede Sequenz semantischer Einheiten dahin, eine Gleichung zu bauen. Ähnlichkeit wird auf Kontiguität überlagert und verleiht der Dichtung ihr durch und durch symbolisches, vielfältiges und polysemantisches Wesen, das Goethe im herrlichen Vers anklingen läßt: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«. Technischer ausgedrückt: Jede Sequenz ist ein Simile. In der Dichtung, wo die Ähnlichkeit die Kontiguität überlagert, ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch gefärbt.

Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung, kurz eine Grundeigen-

schaft der Dichtung. Wie Empson sagt: »Die Mechanik der Mehrdeutigkeit gehört zum Wesen der Dichtung«. Nicht nur die sprachliche Botschaft selbst, auch Sender und Empfänger werden mehrdeutig. Neben Autor und Leser gibt es ein »Ich« des lyrischen Helden oder des fiktiven Erzählers und das »Du« oder »Ihr« des angesprochenen Empfängers dramatischer Monologe, Fürbitten und Episteln. Zum Beispiel wird das Gedicht *Wrestling Jacob* von seinem Titelhelden an den Erlöser gerichtet und dient zugleich als eine subjektive Mitteilung des Dichters Charles Wesley an seine Leser. Jede poetische Mitteilung ist eigentlich zitierte Rede mit allen eigentümlichen und verwickelten Problemen, welche die »Rede innerhalb der Rede« dem Linguisten auferlegt.

Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.

Die doppeldeutige Botschaft findet ihre Entsprechung in einem geteilten Sender, einem geteilten Empfänger und weiter in einer geteilten Referenz, was besonders in der Eröffnung der Märgen bei den verschiedensten Völkern hervorsteht, zum Beispiel in der üblichen Eröffnung der Erzähler in Mallorea: *Aixo era y no era* (es war und es war nicht)¹⁸. Durch die ständige Wiederholung, die aufgrund der Überlagerung des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz entsteht, werden nicht nur die konstituierenden Sequenzen der poetischen Botschaft, sondern auch die ganze Botschaft wiederholbar. Die Möglichkeit der sofortigen oder auch aufgeschobenen Wiederholung, die Verdinglichung einer poetischen Botschaft und ihrer Konstituenten, die Umwandlung einer Botschaft in ein dauerhaftes Ding – sie alle bilden eine immanente und wirkungsvolle Eigenheit der Dichtung.

In einer Sequenz, wo Ähnlichkeit auf Kontiguität projiziert wird, nehmen zwei mehr oder weniger anstoßende, ähnliche phonematische Sequenzen oft eine paronomastische Funktion an. Wörter, die sich in ihrer Lautform gleichen, werden auch nach ihrer Bedeutung zusammengezogen. Die erste Zeile der Schlußstrophe in Poes Gedicht *The Raven* weist, wie Valéry¹⁹ bemerkt, viele Alliterationen auf, doch die »überwältigende Wirkung« dieser Zeile und der ganzen Strophe liegt primär im Schwung der poetischen Erymologie.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore.

Der Sitz des Raben, *the pallid bust of Pallas*, wird durch die ›stö-
 nende‹ Paronomasie /pæləd/ – /pæləs/ zu einem organischen Gan-
 zen verschmolzen (ähnlich Shelleys durchkomponierte Zeile
Sculptured on alabaster obelisk / sk.lp/ – /l.b.st/ – /b.l.sk/). Die
 beiden konfrontierten Wörter werden schon früher in einem ande-
 ren Epithet der gleichen Büste vermischt – *placid / plæslɪd/* – ein
 poetisches Portmanteau, und das Band zwischen dem Sitzenden
 und dem Sitz wurde seinerseits durch eine Paronomasie verfestigt:
Bird or Beast upon the... BuST. Der Vogel sitzt *On the pallid bust
 of Pallas just above my chamber door*, und der Rabe auf seinem
 Sitz, trotz des Befehls des Liebenden, *take thy form from off my
 door*, wird durch die Wörter /zast əbʌv/ festgenagelt, die beide in
 /bʌst/ aufgehen.

Der beharrliche Aufenthalt des grimmen Gastes vollzieht sich
 in einer Kette genialer, zum Teil inversiver Paronomasien, wie man
 es von einem solch bewußten Experimentator im vorwegnehmen-
 den, regressiven *modus operandi* und einem solchen Meister im
 ›Rückwärtsschreiben‹ wie Edgar Allan Poe gar nicht anders erwar-
 ten könnte. In der Eingangszeile dieser abschließenden Strophe er-
 scheint das Wort *raven*, in Kontiguität mit dem trüben Refrain-
 wort *never*, einmal mehr als verkörpertes Spiegelbild dieses *never*;
 /n.v.r./ – /r.v.n./ . Auffällige Paronomasien verklammern beide
 Sinnbilder der ewigen Verzweiflung, zuerst *the Raven*, *never flit-
 ting* zu Beginn der letzten Strophe und dann in den allerletzten
 Verszeilen *that shadow that lies floating on the floor and shall be
 lifted – nevermore*: /nevər flɪtɪŋ/ – /flɔɪtɪŋ/ ... /flɔɪr/ ... /lɪftəd
 nevər/. Die Alliteration, die Valéry so beeindruckten, bilden eine
 paronomastische Kette: (stɪ.../ – /stɪ.../ – /stɪ.../ – /sɪt.../ . Die
 Invarianz dieser Gruppe wird vor allem durch die Varianz ihrer
 Reihenfolge hervorgehoben. Die beiden Leuchteffekte in dem
 Helldunkel – die *fiery eyes* des schwarzen Vogels und das Lam-
 penlicht, das »seinen Schatten auf den Boden wirft« – unterstrei-
 chen die Düsternis des ganzen Bildes noch mehr und werden wie-
 derum durch wirkungsvolle Paronomasien miteinander verbun-

den: /ɔldə smɪŋ/ ... /dɪmənʒ/ ... /ɪz drɪmɪŋ/ – /ɔrɪm strɪmɪŋ/.
That shadow that lies / layz/ paßt in einem beeindruckend falsch
 plazierten Echoreim zu den Augen, *eyes /ayz/*, des Raben.

In der Dichtung wird jede spürbare Ähnlichkeit in der Lautgestalt
 im Hinblick auf die Ähnlichkeit und/oder die Verschiedenheit in
 der Bedeutung ausgewertet. Doch hinter Popes alliterierendem
 Lehrsatz an die Dichter – *the sound must seem an Echo of the sense*
 – steckt noch mehr. In der referentiellen Sprache basiert die Ver-
 bindung zwischen *signans* und *signatum* vorab auf einer kodifi-
 zierten Kontiguität, die oft irreführend ›Willkürlichkeit des
 sprachlichen Zeichens‹ genannt wird. Die Relevanz des Laut-Ber-
 deutungs-Nexus ist eine einfache Folge der Überlagerung der
 Ähnlichkeit auf die Kontiguität. Lautsymbolik ist eine unbestreit-
 bar objektive Relation, die auf einer phänomenalen Verbindung
 zwischen verschiedenen sensorischen Modi gründet, besonders auf
 visueller und auditiver Erfahrung. Wenn sich Forschungsergeb-
 nisse auf diesem Gebiet zuweilen vage und widersprüchlich aus-
 nehmen, so ist dies primär einer ungenügenden Sorgfalt in den
 psychologischen und/oder linguistischen Untersuchungsmetho-
 den zuzuschreiben. Der Zusammenhang wurde besonders vom
 linguistischen Standpunkt aus durch die Vernachlässigung des
 phonologischen Aspektes der Sprachlaute oder durch zwangsläuf-
 fig vergebliche Operationen mit komplexen phonematischen Ein-
 heiten, anstatt mit ihren letzten Komponenten, verzerrt darge-
 stellt. Wenn wir beispielsweise beim Testen phonologischer
 Oppositionen wie dunkel gegen hell fragen, ob /i/ oder /u/ dunkler
 klingt, dann mag einigen Versuchspersonen diese Frage sinnlos er-
 scheinen; hingegen wird wohl keiner behaupten /i/ sei der dunkel-
 ste der beiden Laute.

Dichtung ist nicht das einzige Gebiet, wo Lautsymbolik verwen-
 det wird; doch handelt es sich hier um einen Bereich, in dem der
 interne Nexus zwischen Laut und Bedeutung von einem latenten
 in einen patenten Zustand übergeht und sich besonders spürbar
 und intensiv manifestiert, wie Hymes in seinem anregenden Refe-
 rat dargelegt hat. Die überdurchschnittliche Häufung einer gewis-
 sen Phonemklasse oder einer kontrastierenden Montage zweier
 gegensätzlicher Klassen in der Lauttextur eines Verses, einer Stro-
 phe oder eines Gedichtes wirkt – in der bildhaften Sprache Poes
 – wie eine ›Unterströmung der Bedeutung‹. In zwei polaren Wör-
 tern mag das phonematische Verhältnis mit der semantischen Op-

position übereinstimmen, wie etwa in den russischen Wörtern /den./ >Tag und /noč/ >Nacht/, mit dem hellen Vokal und dem stimmlosen Konsonanten in der Bezeichnung für den Tag und dem entsprechenden dunklen Vokal in der Bezeichnung für Nacht. Eine Verstärkung dieses Kontrastes durch die Einbettung mit hellen und stimmlosen Phonemen im Gegensatz zu einer dunklen phonematischen Umgebung des zweiten Wortes macht den Ton zu einem vollkommenen Echo des Sinnes. Im französischen *jour* >Tag- und *nuît* >Nacht- hingegen ist die Verteilung der dunklen und hellen Vokale umgekehrt, so daß Mallarmés *Drogations* seine Muttersprache einer täuschenden Perversität bezichtigten, weil sie dem Tag ein dunkles Timbre und der Nacht ein helles verleihen⁴⁰. Whorf stellt fest, daß wir ohne weiteres merken, wenn die Lautgestalt eines Wortes eine »akustische Ähnlichkeit mit seiner Bedeutung aufweist... daß wir aber den umgekehrten Fall vollkommen übersehen«. Poetische Sprache und besonders die französische Dichtung strebt aufgrund der von Mallarmé entdeckten Kollision zwischen Laut und Bedeutung entweder nach einem phonologischen Wechsel einer solchen Diskrepanz und erränkt die »umgekehrte« Verteilung der vokalischen Eigenschaften, indem sie *nuît* mit dunklen und *jour* mit hellen Vokalen umgibt, oder sie nimmt zu einer semantischen Verschiebung Zuflucht und ersetzt ihre Bildsprache von Tag und Nacht durch andere synästhetische Korrelate der phonematischen Opposition dunkel/hell, indem sie beispielsweise den schweren, warmen Tag mit der kühlen, luftigen Nacht kontrastiert, weil »der Mensch anscheinend die Erfahrung von glänzend, scharf, hart, groß, leicht (im Gewicht), schnell, hoch, eng etc. in einer langen Folge und umgekehrt dunkel, warm, nachgebend, weich, stumpf, niedrig, schwer, langsam, tief, breit etc. in einer anderen Folge miteinander assoziiert«⁴¹.

Wie wirkungsvoll das Schwergewicht auf der dichterischen Wiederholung auch sein mag, die Lauttextur läßt sich überhaupt nicht durch numerische Kunstgriffe einschränken und ein Phonem, das in relevanter Position vor einem kontrastierenden Hintergrund, wenn auch in einem Schlüsselwort, nur einmal erscheint, kann eine verblüffende Wirkung erzielen. Maler formulierten das folgendermaßen: *Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo*.

Jede Analyse der poetischen Lauttextur muß konsequent die phonologische Struktur der gegebenen Sprache einbeziehen und neben dem gesamten Kode auch die Hierarchie der phonologi-

sehen Unterschiede in der gegebenen poetischen Konvention berücksichtigen. So lassen die unvollkommenen Reime, von denen die Slaven in der mündlichen, und in einigen Epochen auch in der schriftlichen Tradition Gebrauch machten, ungleiche Konsonanten in den Reimgliedern zu (zum Beispiel Tschechisch *boty, boky, stopy, koky, sočty*), doch wird nach der Feststellung Nitschs keine wechselseitige Entsprechung zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten zugelassen⁴², so daß die angeführten tschechischen Wörter nicht mit *body, doby, kozy, roby* reimen können. Nach Herzogs nur teilweise in Druckform erschienenen Untersuchungen⁴³ wird in den Liedern einiger indianischer Stämme, wie in denen der Pima-Papago und Tepecano, die phonologische Unterscheidung zwischen stimmhaften und stimmlosen Plosiven und zwischen diesen und Nasalen durch freie Varianten ersetzt, während der Unterschied zwischen Labialen, Dentalen, Velaren und Palatalen vollkommen bestehen bleibt. In der Dichtung dieser Sprachen verlieren die Konsonanten auf diese Weise zwei ihrer vier distinktiven Eigenschaften, stimmhaft/stimmlos und nasal/oral und bewahren die beiden anderen, hell/dunkel und kompakt/diffus. Selektion und hierarchische Schichtung gültiger Kategorien sind für eine Poetik Faktoren von größter Wichtigkeit, und zwar auf der phonologischen wie grammatischen Ebene.

Literaturtheorien des Altindischen und des mittelalterlichen Latein unterscheiden deutlich zwischen zwei Polen der Wortkunst. Im Sanskrit heißen sie *Pāncālī* und *Vaidarbhi* und im Lateinischen entsprechend *ornatus difficilis* und *ornatus facilis*⁴⁴, wobei der letztere Stil der linguistischen Analyse viel mehr Mühe bereitet, da in solchen literarischen Formen die sprachlichen Mittel unauffällig eingesetzt werden und die Sprache selbst ein fast transparentes Kleid zu sein scheint. Doch müssen wir uns den Worten von Charles Sanders Peirce anschließen: »Man kann sich nie ganz dieser Kleider entledigen, sie werden lediglich durch etwas Durchsichtigeres ersetzt«⁴⁵. »Verlose Komposition«, wie Hopkins die prosaische Spielart der Wortkunst nennt – wo Parallelismen nicht so streng gekennzeichnet und streng regelmäßig sind wie im »durchgehenden Parallelismus«, und wo es keine dominante Klangfigur gibt –, bietet verwickeltere Probleme für die Poetik wie Übergangsphänomene im Sprachlichen überhaupt. In diesem Fall liegt der Übergang zwischen streng poetischer und streng referentieller Sprache. Doch beweist Propps bahnbrechende Monogra-

phie über die Morphologie des Märchens⁴⁶, daß ein rein syntaktischer Ansatz von überragendem Wert selbst für die Klassifikation der traditionellen Fabel und für das Aufspüren der verwirrenden Regeln sein kann, die ihrer Komposition und Selektion zugrunde liegen. Die neueren Arbeiten von Lévi-Strauss⁴⁷ zeigen einen wesentlich gründlicheren, aber im großen und ganzen ähnlichen Zugang zum gleichen Konstruktionsproblem.

Es ist kein bloßer Zufall, daß die metonymischen Strukturen weniger erforscht sind als das Gebiet der Metapher. Ich möchte hier meine frühere Feststellung wiederholen, daß die Erforschung der poetischen Tropen bis jetzt hauptsächlich der Metapher galt und daß die sogenannte realistische, eng mit dem Prinzip des Metonymischen verknüpfte Literatur sich immer noch der Interpretation sperrt; und das, obwohl die gleiche linguistische Methodologie, womit die Poetik den metaphorischen Stil romantischer Poesie analysiert, auf die metonymische Textur realistischer Prosa vollkommen anwendbar ist⁴⁸.

Lehrbücher glauben zwar, daß es Gedichte ohne Bilder gibt, doch in Wirklichkeit wird die Armut an lexikalischen Tropen durch großartige grammatische Tropen und Figuren wettgemacht. Die in der morphologischen und syntaktischen Struktur der Sprache verborgenen Quellen der Poesie, kurz die Poesie der Grammatik und ihr literarisches Produkt, die Grammatik der Poesie, sind den Kritikern selten bekannt, wurden von den Linguisten fast gänzlich übersehen und von schöpferischen Schriftstellern meisterhaft gehandhabt.

Die dramatische Wucht am Anfang der Leichenrede des Antonius für Cäsar wird von Shakespeare durch das Spiel mit grammatischen Kategorien und Konstruktionen erzielt. Mark Antonius verspottet die Rede des Brutus, indem er die vorgeschützten Gründe für Cäsars Ermordung in rein sprachliche Fiktionen verwandelt. Des Brutus Anklage an Cäsar, *as he was ambitious, I slew him*, wird in der Folge mehrfach umgeformt. Als erstes reduziert sie Antonius auf ein bloßes Zitat, das die Verantwortung für das Gesagte dem erwähnten Sprecher zuschreibt, *The noble Brutus! / Hath told* durch ein adverbatives *but* mit den Aussagen des Antonius kontrastiert und im weiteren Verlauf durch ein konzessives *yet* noch mehr abgewertet. Der Hinweis auf die Ehre des Klägers macht dessen Anklage zunichte durch die Substitution des rein kopulati-

ven *and* anstelle des früheren kausalen *for* und zum Schluß durch den böswilligen Einschub eines modalen *sure*:

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.

Das folgende Polyptoton – *I speak... Brutus spoke... I am to speak* – stellt die wiederholte Anklage bloß als indirekte Rede und nicht als berichtetes Faktum dar. Die Wirkung liegt, wie die modale Logik sagen würde, in dem obliquen Kontext der angeführten Argumente, der sie zu unbeweisbaren Glaubenssätzen macht:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.

Der wirkungsvollste ironische Kunstgriff des Antonius besteht darin, daß er den *modus obliquus* in der Rede des Brutus in einen *modus rectus* verwandelt, also diese verdinglichten Attribute als sprachliche Fiktionen entlarvt. Die Feststellung des Brutus, *he was ambitious*, wird von Antonius zunächst mit der Umsetzung des Adjektivs vom Agens zur Handlung beantwortet (*Did this in Caesar seem ambitious?*), dann modifiziert er, indem er das Abstraktum *ambition* hervorholt, dieses in das Subjekt einer konkreten Passivkonstruktion, *Ambition should be made of sterner stuff* und in der Folge zum Prädikatsnomen eines Fragesatzes, *Was this ambition?* Der Appell des Brutus, *hear me for my cause*, wird durch das gleiche Nomen, dem hypostasierten Subjekt einer interrogativen Aktivkonstruktion *in recto* beantwortet, *What cause withholds you...?* Während Brutus ruft, *awake your senses, that you may be the better judge*, wird das abstrakte, von *judge* abgeleitete Substantiv im Bericht des Antonius zum apostrophierten Agens: *O judgement, thou art fled to brutish beasts...* Diese Apostrophe mit ihrer mörderischen Paronomasie *Brutus-brutish* erinnert übrigens an Cäsars Ausruf bei seiner Ermordung *Et tu, Brute*: Eigenheiten und Tätigkeiten werden *in recto* enthüllt, während ihre Träger entweder *in obliquo* (*withholds you, to brutish beasts, back to*

me) oder als Subjekte negativer Handlungen (*men have lost, I must pause*) erscheinen:

You all did love him once, not without cause;
What cause withhold's you then to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason:

Die beiden letzten Zeilen der Einleitung in der Leichenrede Antonius' offenbaren die scheinbare Unabhängigkeit dieser grammatischen Metonymien. Das stereotype ›Ich traure um den und den‹ und das bildliche und doch immer noch stereotype ›der und der liegt im Sarg und mein Herz ist bei ihm‹ oder ›geht zu ihm hinaus‹ weicht in der Rede des Antonius einer kühnen Metonymie. Die Trope wird Teil der poetischen Realität:

My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.

In der Dichtung lebt die innere Form eines Namens, das heißt der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf. *Cocktails* können ihre verschüttete Verwandtschaft mit dem Gefieder wieder aufnehmen. Ihre Farben werden in Mac-Hammonds Verse *The ghost of a Bronx pink lady! / With orange blossoms afloat in her hair* wieder lebendig, und die etymologische Metapher erfährt ihre Verwirklichung: *O Bloody Mary, / The cocktails have crowded not the cocks: (At an Old Fashion Bar in Manhattan)*. Das Gedicht *An Ordinary Evening in New Haven* von Wallace Stevens greift das Titelwort des Stadtnamens zunächst durch eine diskrete Anspielung auf *heaven* und dann durch eine direkte, wortspielträchtige Konfrontation auf, ähnlich Hopkins' *Heaven – Haven*.

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room ...

Das Adjektiv *New* im Stadtnamen wird durch die Verknüpfung von Gegenteiligem bloßgelegt:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by ...

Als 1919 im Moskauer Linguistischen Kreis über die Frage diskutiert wurde, wie die *epitheta ornantia* definiert und abgegrenzt werden können, wies uns der Dichter Majakovskij zurecht und

sagte, daß für ihn jedes Adjektiv schon dadurch ein poetisches Attribut sei, daß es in Dichtung stehe; das gelte sogar für ›groß‹ in ›großer Bär‹ oder ›groß‹ und ›klein‹ in Moskauer Straßennamen, wie *Bol'shaja Presnja* und *Malaja Presnja*. Mit anderen Worten: die Poetizität wird nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigefügt, sie besteht vielmehr in einer vollständigen Neubewertung der Rede und aller ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien.

Ein Missionar warf seiner afrikanischen Herde vor, ohne Kleider zu gehen. »Und wie steht es mit dir?« Man zeigte auf sein Gesicht, »Bist nicht auch du irgendwo nackt?« »Ja, aber das ist mein Gesicht.« »Bei uns«, gaben die Eingeborenen zurück, »ist überall Gesicht.« So wird in der Dichtung jedes sprachliche Element in eine Figur dichterischen Sprechens verwandelt.

Diesen Versuch einer Verteidigung von Recht und Pflicht der Linguistik, die Erforschung der Wortkunst in all ihren Aspekten und in ihrem Ausmaß voranzutreiben, möchte ich mit dem gleichen Anspruch abschließen, der meinen Beitrag in der hier an der Indiana University abgehaltenen Konferenz von 1953 zusammenfaßt: *Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto*⁴⁹. Falls die Aussage des Dichters Ransom stimmt (und sie stimmt), daß »Dichtung eine Art Sprache ist«⁵⁰, dann muß der Linguist, dessen Arbeitsfeld schließlich jede Art von Sprache ist, die Dichtung in seine Forschungen einbeziehen. Diese Tagung hat deutlich gezeigt, daß die Zeiten, in denen Linguisten und Literaturhistoriker den Fragen der poetischen Struktur auswichen, endgültig überwunden sind. Nach Hollander »scheint es keinen Grund dafür zu geben, Fragen der Literatur aus der gesamten Linguistik auszuklamern.« Falls Krieker immer noch Zweifel an der Kompetenz der Linguistik auf dem Gebiet der Poetik hegen, so meine ich persönlich, daß die Inkompetenz einiger engstirniger Linguisten in poetischen Fragen als eine Unfähigkeit der Linguistik selbst verkannt wird. Denn wir alle begreifen jetzt, daß ein Linguist, der sich gegenüber der poetischen Funktion der Sprache verschließt, und ein Literaturwissenschaftler, der sich über linguistische Fragen und Methoden hinwegsetzt, gleicherweise krasse Anachronismen sind.

Anmerkungen

- 1 *Linguistics and Poetics*, *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York: Wiley, 1960; 310-377; 1971 erstmals deutsch erschienen, gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages John Wiley & Sons, New York. Für diese Ausgabe vollständig neu übersetzt von Tarcisus Schelbert [Hg.].
- 2 Sapir, E., *Language*, New York 1921.
- 3 Joos, M., Description of language design, *Journal of the acoustical society of America* 22, 1950, S. 701-708.
- 4 Marty, A., *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Bd. 1, Halle, 1908.
- 5 Bühler, K., Die Axiomatik der Sprachwissenschaft, *Kant-Studien*, 38, 933, S. 19-90.
- 6 Mansikka, V. T., Litauische Zaubersprüche, *Folklore Fellows Communications* 87, 1929, S. 69.
- 7 Rybnikov, P. N., *Presni*, Vol. 3., Moscow 1910, S. 217f.
- 8 Josh, 10, 12.
- 9 Matimowski, B., The problem of meaning in primitive languages, in: C. K. Ogden and I. A. Richards, *The meaning of meaning*, New York and London, 9. Auflage, 1953, S. 296-336.
- 10 Marečić, T., Metrika narodnih nashih pjesama, *Rad Jugoslavenske Akademije* 168, Zagreb 1907, S. 170.
- 11 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 12 Levi, A., Della versificazione italiana, *Archivum Romanicum* 14, 1930, S. 449-526, sees. VIII-IX.
- 13 Jakobson, R., O českom stixu preimuščestvenno v sopostavlenu s ruskim (= *Shorniki po teorii poetičeskogo jazyka*, 5), Berlin und Moskau 1923.
- 14 Bishop, J. L., *Prosodic elements in Tang poetry*, Indiana University conference on Oriental-Western literary relations, Chapel Hill 1955.
- 15 Polivanov, E. D., O metričskom karakteru kitajskogo stixosložženija, *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija V, S. 156-158, 1924.
- 16 Wang Li, *Hang-yü shih-ku-hsueh* (= Verskunst im Chinesischen) Shanghai 1958.
- 17 Simmons, D. C., Specimens of Eflik folklore, *Folk-Lore* 66, 1955, S. 228.
- 18 Taranovski, K., *Ruski devodetni ritmovi*, Belgrad 1955.
- 19 Cherry, C., *On human communication*, New York 1957.
- 20 Poe, E. A., Marginalia, *The works*, Bd. 3, New York, 1857.
- 21 Frost, R., *Collected poems*, New York 1939.
- 22 Jespersen, O., Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique, *Psychologie de langage*, Paris 1933.
- 23 Jakobson, R., Studies in comparative Slavic metrics, *Oxford Slavonic papers* 3, 1952, S. 21-66; -, Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale* 7-9, 1933, S. 44-53.
- 24 Karcevskij, S., Sur la phonologie de la phrase, *Travaux du cercle linguistique de Prague* 4, 1931, S. 188-223.
- 25 Eichenbaum, B., *Melodika stixa*, Leningrad 1922; Zirmunskij, V., *Voprosy teorii literaturny*, Leningrad 1928.
- 26 Hill, A. A., Review, *Language* 29, 1953, S. 549-561.
- 27 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 28 -, *Poems*, W. H. Gardner, Hg., New York und London, 3. Auflage, 1948.
- 29 Sievers, E., *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg 1924.
- 30 Valéry, P., *The art of poetry*, Bollingen series 45, New York 1958.
- 31 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 32 Wimsatt, W. K., Jr., *The verbal icon*, Lexington 1954.
- 33 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 34 Austerlitz, R., Ob-Ugric metrics, *Folklore Fellows Communications* 174, 1958; Steinitz, W., Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, *Folklore Fellows Communications* 115, 1934.
- 35 Ransom, J. C., *The new criticism*, Norfolk, Conn. 1941.
- 36 Potebnija, A., *Ob'jasnenija matornostix i srodnyx narodnyx pesen*, Warschau, 1, 1883, 2, 1887.
- 37 Empson, W., *Seven types of ambiguity*, New York, 3. Auflage 1955.
- 38 Giese, W., Sind Märchen Lügen, *Cahiers S. Puscarius* 1, 1952, S. 137ff.
- 39 Valéry, P., *The art of poetry*, Bollingen series 45, New York 1958.
- 40 Mallarmé, S., *Divagations*, Paris 1899.
- 41 Whorf, B. L., *Language, thought, and reality*, J. B. Carroll, Hg., New York 1956, S. 267f.
- 42 Nitsch, K., Z historii polskich rymów, *Wybór pism polonistycznych* 1, 33-37, Wrocław 1954.
- 43 Herzog, G., Some linguistic aspects of American Indian poetry, *Word* 2, 1946, S. 82.
- 44 Arbusow, L., *Colores rhetorici*, Göttingen 1948.
- 45 Peirce, C. S., *Collected papers*, Bd. 1, Cambridge Mass. 1931, S. 171.
- 46 Propp, V., *Morphology of the folktales*, Bloomington 1958. Deutsch: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a. M. 1975.
- 47 Lévi-Strauss, C., Analyse morphologique des contes russes, *International journal of Slavic linguistics and poetics* 3, 1960; -, *La geste d'Asdrwal*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1958; -, The structural study of myth, in T. A. Sebeok, Hg., *Myth: A Symposium*, S. 50-66, Philadelphia 1955.
- 48 Jakobson, R., The metaphoric and metonymic poles, *Fundamentals of language*, S. 76-82, s-Graevenhage, 1956.
- 49 Lévi-Strauss, C., R. Jakobson, C. F. Voegelin und T. A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore 1953.
- 50 Ransom, J., *The world's body*, New York 1938.

Probleme, denen sich die strukturelle Analyse der Erzählung (*récit*) heute konfrontiert sieht und die die Lektüre der im Prinzip bereits vor vierzig Jahren konzipierten Texte wieder aktuell machen. Bachtin gehört zu den ersten, die die statische Zerlegung der Texte durch ein Modell ersetzen, indem die literarische Struktur nicht *ist*, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer *anderen* Struktur *herstellt*. Diese Dynamisierung des Strukturalismus wird erst durch eine Auffassung möglich, nach der das »literarische Wort« nicht ein *Punkt* (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine *Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes.

Indem er den Begriff *Wortstatus* (*statut du mot*) als kleinste Einheit der Struktur einführt, stellt Bachtin den Text in die Geschichte und die Gesellschaft, welche wiederum als Texte angesehen werden, die der Schriftsteller liest, in die er sich einfügt, wenn er schreibt. Die Diachronie verwandelt sich in Synchronie, und im Lichte dieser Verwandlung erscheint die *lineare* Geschichte als eine *Abstraktion*; die einzige Möglichkeit für den Schriftsteller, an der Geschichte teilzunehmen, besteht nun im Überschreiten dieser Abstraktion durch ein Schreiben-Lesen (*une écriture-lecture*), d. h. durch die Anwendung einer bezeichnenden Struktur, die zu einer anderen in funktioneller oder oppositioneller Beziehung steht. Geschichte und Moral werden innerhalb der Infrastruktur der Texte »geschrieben« und »gelesen«. So gehorcht das polyvalente und mehrfach bestimmte poetische Wort den Regeln einer Logik, die über die Logik des kodifizierten Diskurses hinausgelangt und sich nur am Rande der offiziellen Kultur völlig verwirklicht. Daher sucht Bachtin die Wurzeln dieser Logik konsequenterweise im *Karneval*. Die Rede des Karnevals (*le discours carnavalesque*) durchbricht die Regeln der von der Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesell-

JULIA KRISTEVA

Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman

Wenn die Wirksamkeit des wissenschaftlichen Verfahrens im Bereich der Geisteswissenschaften von jeher in Frage gestellt worden ist, so fällt auf, daß diese Infragestellung zum ersten Mal gerade auf der Ebene der untersuchten Strukturen erfolgt, die sich auf eine *andere* Logik als die der Wissenschaft berufen. Es handelt sich um die Logik der Sprache (und *a fortiori* der poetischen Sprache), die der »Schreibweise« (*écriture*) ihr Zutagetreten verdankt. Gemeint ist hier jene Literatur, die die Ausarbeitung des poetischen Sinnes als eines *dynamischen Gramms* fühlbar macht. Es bieten sich zwei Möglichkeiten der semiologischen Analyse von literarischen Texten: schweigen und sich der Stimme enthalten, oder sich darum bemühen, ein jener anderen Logik isomorphes Modell auszuarbeiten, ein Modell der Architektur der poetischen Bedeutung, die heute für die Semiologie ins Zentrum des Interesses gerückt ist.

Der russische Formalismus, auf den sich heute die strukturelle Analyse beruft, sah sich vor eine ähnliche Entscheidung gestellt, als ihm aus außerliterarischen und außerwissenschaftlichen Gründen ein Ende gesetzt wurde. Diese Untersuchungen sind aber fortgesetzt worden; sie wurden vor kurzem durch Analysen von Michail Bachtin¹ bekannt. Bachtins Arbeiten stellen eines der bedeutendsten Ereignisse der formalen Schule dar und zugleich einen der fruchtbarsten Versuche ihrer Weiterführung. Weit entfernt von der technischen Strenge der Linguisten, impulsiv, mitunter gar prophetisch schreibend, erörtert Bachtin fundamentale

¹ Michail Bachtin hat folgende Bücher veröffentlicht: *Problemy poetiki Dostojewskowo*, Moskau 1963, und *Tworitschestwo François Rabelais*, Moskau 1965.

schaftliche und politische Widerrede: es handelt sich nicht um eine Äquivalenz, sondern um die Identität zwischen der Zurückweisung des anerkannten linguistischen Kodes und der Zurückweisung des anerkannten Gesetzes.

1. Das Wort im intertextuellen Raum

Die Einführung des spezifischen Wortstatus innerhalb der verschiedenen Gattungen bzw. Texte als eines Signifikanten der Modi für das literarische Verständnis stellt die poetische Analyse in den neuralgischen Punkt der heutigen Geisteswissenschaften: nämlich in den Schnittpunkt von *Sprache* (der realen Praxis des Denkens) und *Raum* (der einzigen Dimension, in der sich die Bedeutung durch eine Verbindung von Unterschieden artikuliert). Den Wortstatus untersuchen heißt, daß man die Artikulation des Wortes – als eines semischen Komplexes – in bezug auf die übrigen Wörter des Satzes untersuchen sollte, daß man dieselben Funktionen (Relationen) auf der Ebene der Artikulationen von umfangreicheren Sequenzen wiederfinden sollte. Gegenüber dieser räumlichen Auffassung des poetischen Funktionierens der Sprache wird man zu allererst die drei Dimensionen des textuellen Raumes definieren, in dem sich die verschiedenen Operationen der semischen Mengen und der poetischen Sequenzen realisieren. Die drei Dimensionen sind: das Subjekt der Schreibweise, der Adressat und die anderen Texte. (Diese drei Elemente stehen miteinander in einem Dialog.) Der Wortstatus läßt sich also folgendermaßen definieren: a) *horizontal*: das Wort im Text gehört zugleich dem Subjekt der Schreibweise und dem Adressat, und b) *vertikal*: das Wort im Text orientiert sich an dem vorangegangenen oder synchronen literarischen Korpus.

Nun ist aber der Adressat in das diskursive Universum des Buches lediglich als Diskurs einbezogen worden. Er wird aber mit dem anderen Diskurs (dem anderen Buch), auf den sich der Schriftsteller beim Schreiben des eigenen

Textes bezieht, so in eins gesetzt, daß die horizontale Achse (Subjekt-Adressat) und die vertikale Achse (Text-Kontext) koinzidieren. Diese Koinzidenz enthüllt eine wesentliche Tatsache: das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. Diese beiden Achsen, die Bachtin *Dialog* und *Ambivalenz* nennt, werden von ihm nicht immer klar voneinander unterschieden. Dieser Mangel an Strenge ist jedoch eher eine Entdeckung, die Bachtin als erster in die Theorie der Literatur einführt: jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.

So erweist sich der *Status* des Wortes – aufgefaßt als textuelle Minimaleinheit – sowohl als *Mediator*, der das strukturelle Modell mit dem kulturellen bzw. historischen Zusammenhang verbindet, wie auch als *Regulator* des Übergangs von Diachronie in Synchronie (in literarische Struktur). Durch den Begriff des Status wird das Wort verträglich: es fungiert in drei Dimensionen (Subjekt-Adressat-Kontext) als eine Gesamtheit semischer Elemente *im Dialog* oder als eine Gesamtheit *ambivalenter* Elemente. Somit wird die Aufgabe der literarischen Semiotik darin bestehen, Formalismen zu finden, die den verschiedenen Modi von Wort- oder Sequenzverknüpfungen im dialogischen Text-Raum entsprechen.

Die Beschreibung des spezifischen Funktionierens der Wörter in den verschiedenen Gattungen (oder Texten) der Literatur erfordert also ein *translinguistisches* Verfahren:

1) die literarische Gattung wird als ein unreines semiologisches System gefaßt werden müssen, das »unterhalb der Sprachebene, jedoch nie ohne sie bezeichnet«. 2) Man wird mit umfangreichen Einheiten von Diskurs-Sätzen, Repliken, Dialogen usw. arbeiten – ohne sich gezwungenermaßen

nach dem linguistischen Modell zu richten –; dieses Verfahren wird durch das Prinzip der semantischen Expansion gerechtfertigt. Auf diese Weise könnte als Hypothese aufgestellt und bewiesen werden: *jegliche Entwicklung der literarischen Gattungen ist eine unbewußte Veräußerlichung der linguistischen Strukturen auf ihren verschiedenen Ebenen.* So exteriorisiert der Roman den linguistischen Dialog.

2. Wort und Dialog

Die russischen Formalisten beschäftigte der Begriff »linguistischer Dialog«. Sie betonten den dialogischen Charakter der linguistischen Kommunikation und hielten den Monolog, diese »embryonale Form« der *allgemeinen* Sprache für sekundär im Vergleich zum Dialog. Einige von ihnen unterschieden zwischen dem monologischen Diskurs als »Äquivalent eines psychischen Zustandes« und der Erzählung als »künstlerischer Nachahmung des monologischen Diskurses«. Eichenbaums berühmte Studie über Gogols *Mantel* geht von solchen Auffassungen aus. Eichenbaum stellt fest, daß der Gogolsche Text sich auf eine mündliche Form des Erzählens und auf deren linguistische Charakteristika (Intonation, syntaktischer Aufbau des oralen Diskurses, rezeptives Lexikon usw.) stützt. Während Eichenbaum also zwei erzählerische Modi einführt, den *indirekten* und den *direkten* Modus, und ihre gegenseitigen Beziehungen in der Erzählung untersucht, läßt er außer acht, daß sich in den meisten Fällen der Autor der Erzählung, bevor er sich auf den *oralen* Diskurs bezieht, zuerst auf den Diskurs des *Anderen* stützt; der orale Diskurs ist nur dessen Folge, der Andere ist der Träger des oralen Diskurses.

Für Bachtin erhält die Zerlegung in Dialog und Monolog eine Bedeutung, die weit über den konkreten Sinn hinausgeht, in dem die Formalisten von ihr Gebrauch machten. Sie entspricht nicht der Unterscheidung von direkt und indirekt (Monolog/Dialog) in der Erzählung oder im Theater

stück. Bei Bachtin kann der Dialog monologisch sein, und der sogenannte Monolog ist oft dialogischer Art. Für ihn verweisen die Termini auf eine linguistische Infrastruktur, deren Studium einer *Semiologie* der literarischen Texte zukommt, die weder mit den linguistischen Methoden noch mit den logischen Gegebenheiten allein vorlieb nimmt, die im Gegenteil ausgehend von beiden entstehen sollte. »Die Linguistik untersucht die Sprache an sich, ihre spezifische Logik und ihre Entitäten, die die dialogische Kommunikation ermöglichen, aber sie abstrahiert von den dialogischen Beziehungen selbst. ... Die dialogischen Beziehungen sind auch nicht auf logische oder signifikante Beziehungen, die schon an sich des dialogischen Momentes entbehren, reduzierbar. Sie müssen erst in Worte gekleidet, zu Redensarten werden durch das Aussagen von verschiedenen Subjekten in bestimmten Positionen, damit dialogische Beziehungen zwischen ihnen auftauchen ... Dialogische Beziehungen sind zwar ohne logische und signifikante Beziehungen völlig undenkbar, haben jedoch ihre eigene Spezifik und lassen sich also nicht auf sie reduzieren« (Bachtin 1963).

Auf den Unterschied zwischen dialogischen und rein linguistischen Beziehungen insistierend, hebt Bachtin doch hervor, daß die Beziehungen, auf deren Basis die Erzählung strukturiert wird (Autor/Person; wir können hinzufügen: Subjekt des Aussagen/Subjekt der Aussage [sujet de l'énonciation/sujet de l'énoncé]), nur dadurch möglich sind, daß der Dialogismus der Sprache (langage) selbst inhärent ist. Bachtin erklärt nicht, worin diese Zweiseitigkeit der Sprache (langue) besteht, unterstreicht aber, daß »der« Dialog die einzig mögliche Sphäre für das Leben der Sprache (langage) ist«. Heute können wir dialogische Beziehungen auf mehreren Ebenen der Sprache wiederentdecken: in der *kombinatorischen* Dyade Sprachkompetenz/Sprachverwendung (langue/parole); in den Systemen der Sprachkompetenz (kollektive und monologische Vereinbarungen, sowie das System von korrelativen Werten, die im Dialog mit den

anderen aktualisiert werden) und in den Systemen der Sprachverwendung (wesentlich »kombinatorisch«, keine reine Kreation, sondern individuelle Ausbildung auf der Basis des Zeichen-Austausches). Auf einem anderen Niveau (das mit dem des ambivalenten Raumes im Roman vergleichbar wäre) hat man sogar den »doppelten Charakter der Sprache« (langage) demonstriert: sie ist syntagmatisch (indem sie sich in Ausdehnung, Vorhandensein und durch Metonymie realisiert) und systematisch (indem sie sich in Verbindung, Abwesenheit und durch Metaphern realisiert). Es wäre wichtig, die dialogischen Austauschprozesse zwischen diesen beiden Achsen der Sprache als Basis der romanhaften Ambivalenz linguistisch zu analysieren. Erwähnen wir auch die doppelten Strukturen und ihr Ineingreifen in den Relationen Kode/Botschaft (code/message), die auch dazu beitragen, die bachtinsche Idee des der Sprache inhärenten Dialogismus zu verdeutlichen.

Der bachtinsche Diskurs weist auf das hin, was Benveniste meint, wenn er vom *Diskurs* spricht, d. h. von »der von dem Individuum als Ausübung übernommenen Sprache« (langage). In Bachtins eigenen Worten heißt es: »Damit die signifikanten und logischen Beziehungen dialogisch werden, müssen sie Gestalt annehmen, nämlich in eine andere existentielle Sphäre eingehen: Diskurs werden, d. h. Aussage, ferner einen Autor, d. h. ein Subjekt der Aussage erhalten« (Bachtin 1963). Für Bachtin, der aus einem mit gesellschaftlichen Problemen beladenen revolutionären Rufland stammt, ist der Dialog nicht nur die vom Subjekt übernommene Sprache, sondern vielmehr eine *Schreibweise* (écriture), in der man den *anderen* liest (ohne jegliche Anspielung auf Freud). So bezeichnet der bachtinsche Dialogismus die Schreibweise zugleich als Subjektivität und als Kommunikativität, oder besser gesagt, als *Intertextualität*. In Anbetracht dieses Dialogismus verwischt sich der Begriff »Person-Subjekt der Schreibweise« und macht einem anderen Platz: dem der »Ambivalenz der Schreibweise«.

3. Ambivalenz

Der Terminus »Ambivalenz« impliziert das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte. Für den Schriftsteller ist dies ein und dasselbe. Wenn Bachtin von »zwei Wegen, die sich in der Erzählung vereinigen«, spricht, sieht er die Schreibweise als Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus, versteht er den Text als Absorption eines anderen Textes und als Antwort auf einen anderen Text. (Der polyphone Roman wird als Absorption des Karnevals untersucht, der monologische Roman als Drosselung jener literarischen Struktur, die Bachtin wegen ihres Dialogismus eine »menippeische« nennt.) So gesehen kann der Text nicht allein von der Linguistik erfaßt werden. Bachtin postuliert die Notwendigkeit einer Wissenschaft, die er *Translinguistik* nennt, und die vom Dialogismus der Sprache ausgehend die intertextuellen Beziehungen begreifen könnte, Relationen, die der Diskurs des 19. Jahrhunderts »gesellschaftlichen Wert« oder »moralische Botschaft« der Literatur nennt. Lautréamont wollte im Dienste einer hohen Moralität schreiben. In seiner Praxis offenbart sich diese Moralität als Ambivalenz von Texten: die *Chants de Maldoror* und die *Poésies* sind ein ständiger Dialog mit dem vorausgegangenen literarischen Korpus, ein unaufhörliches Zurückweisen der vorausgegangenen Schreibweise. Dialog und Ambivalenz erweisen sich also als der einzige Weg, der es dem Schriftsteller erlaubt, in die Geschichte einzutreten, indem er eine ambivalente Moral predigt: die der Negation als Affirmation.

Dialog und Ambivalenz führen zu einer wichtigen Schlußfolgerung. Die poetische Sprache im inneren Raum der Texte sowie im Raum der *Texte* ist ein »Double«. Das poetische *Paragramm*, von dem bei Saussure die Rede ist (*Anagrammes*), geht von *Null* bis *Zwei*: in seinem Feld existiert die »Eins« (die Definition, »die Wahrheit«) nicht. Das bedeutet folgendes: Die Definition, die Bestimmung,

das Zeichen »=« und der Begriff »Zeichen« selber, der eine vertikale (hierarchische) Zerlegung in Signifikant (Sa) und Signifikat (Sé) voraussetzt, können nicht auf die poetische Sprache angewandt werden, die aus einer Unmenge von Verknüpfungen und Kombinationen besteht.

Der Begriff *Zeichen* (Sa-Sé) ist Ergebnis einer wissenschaftlichen Abstraktion (Identität – Substanz – Ursache – Ziel; Struktur des indogermanischen Satzes) und bezeichnet eine lineare, gleichzeitig vertikale und hierarchisierende Gliederung. Der Begriff *Double* ergibt sich aus der Reflexion über die poetische (nicht-wissenschaftliche) Sprache und bezeichnet eine »Spatialisierung« (Verräumlichung) und eine Korrelierung (ein In-Wechselbeziehung-Setzen) der literarischen (linguistischen) Sequenz. Er impliziert, daß die minimale Einheit der poetischen Sprache zumindest eine »doppelte« ist (nicht im Sinne der Dyade Signifikant/Signifikat, sondern im Sinne von »die eine und die andere«), und er läßt das Funktionieren der poetischen Sprache wie ein »tabellenartiges Modell« erscheinen, in dem jede »Einheit« (von nun an darf das Wort nur mehr in Anführungszeichen verwendet werden, denn jede Einheit ist eine doppelte) als mehrfach bestimmter Gipfel fungiert. Das *Double* wäre also die minimale Sequenz dieser paragrammatischen Semiotologie, die sich nach Saussure (*Anagrammes*) und Bachtin ausarbeiten ließe.

Wir sollen diesen Gedankengang hier nicht zu Ende führen, jedoch im folgenden eine der Konsequenzen hervorheben, die sich daraus ergeben: ein logisches System, das auf der Basis 0/1 arbeitet (falsch/wahr, Nichts/Notation), ist untauglich, um das Funktionieren der poetischen Sprache zu erklären.

In der Tat ist die wissenschaftliche Verfahrensweise eine auf dem griechischen (indogermanischen) Satz basierende logische Verfahrensweise, die auf der Subjekt/Prädikat-Konstruktion beruht und mit Identifikation, Determination und Kausalität operiert. Die moderne Logik von Frege

und Peano bis Lukasiewicz, Ackermann oder Church, die sich in den 0/1-Dimensionen bewegt, oder auch die Logik eines Boole, die von der Mengentheorie ausgehend Formalisierungen liefert, die dem Funktionieren der Sprache schon eher isomorph sind, bleiben in der Sphäre der poetischen Sprache unanwendbar, wo die 1 keine Grenze ist.

Man könnte die poetische Sprache also nicht mittels der heute vorhandenen logischen (wissenschaftlichen) Verfahren formalisieren, ohne sie dadurch zu entstellen. Eine Semiotologie der literarischen Texte muß mit einer *poetischen Logik* aufgebaut werden, in der der Begriff der »Potenz der Kontinuität« (*puissance du continu*) das Intervall von 0 bis 2 umfassen würde, eine Kontinuität, wo 0 denotiert und 1 implizit überschritten wird.

In dieser spezifisch poetischen »Potenz der Kontinuität« von Null zum Double ist das (linguistisch, psychisch und gesellschaftlich) »Verbotene« die 1 (Gott, das Gesetz, die Definition), und die einzige linguistische Praxis, die diesem »Verbot« entkommt, ist der poetische Diskurs. Es ist kein Zufall, daß die Unzulänglichkeiten der aristotelischen Logik hinsichtlich ihrer Anwendung auf die Sprache zum einen von dem chinesischen Philosophen Chang Tung-Sun hervorgehoben wurden, der einem anderen linguistischen Horizont entstammt (dem der Ideogramme, in dem sich statt Gott der Dialog Yin-Yang entfaltet); zum anderen von Bachtin, der versuchte, den Formalismus durch eine dynamische Theorie zu überwinden, die in einer revolutionären Gesellschaft entstand. Für ihn ist der erzählende Diskurs, den er mit dem epischen Diskurs gleichsetzt, ein Verbot, »ein *Monologismus*«, eine Unterwerfung des Kodes unter 1, unter Gott. Das Epische ist demzufolge religiös, theologisch, und jede »realistische« Erzählung, die der 0/1-Logik folgt, ist dogmatisch. Der realistische bürgerliche Roman (Tolstoj), den Bachtin monologisch nennt, tendiert dazu, sich in diesem Raum zu bewegen. Die realistische Schilderung, die Definition eines »Charakters«, die Erschaffung

einer »Figur«, das Entfalten eines »Sujets«, all diese Elemente des beschreibenden Erzählens gehören in das 0/1-Intervall, sind also *monologische Art*. Der einzige Diskurs, in dem sich die poetische 0/2-Logik völlig realisiert, wäre der des Karnevals: er durchbricht die Regeln des linguistischen Kodes und die Regeln der gesellschaftlichen Moral, indem er eine Logik des Traums annimmt.

Eigentlich ist dieses »Durchbrechen« des linguistischen (logischen, gesellschaftlichen) Kodex im Karneval erst möglich und wirksam, weil es sich ein »anderes Gesetz« gibt. Der Dialogismus ist nicht »die Freiheit, alles zu sagen, er ist »Hohn« (Lautréamont) – und doch *tragisch*, ein Imperativ, der *anders* ist als der Imperativ der 1. Man müßte dies für den Dialog spezifische *Durchbrechen*, *das sich ein Gesetz gibt*, hervorheben, um es radikal und kategorisch von dem fiktiven Durchbrechen zu unterscheiden, das eine gewisse »erotisch-parodierende moderne Literatur aufweist. Diese will sich als »Libertinage« und »relativierend« aufgefaßt sehen, sie läßt sich also in das Feld des *seiner Durchbrechen vorhergehenden Gesetzes* eintragen; sie ist Kompensation des Monologismus, geht nicht über den 0/1-Bereich hinaus und hat nichts mit der revolutionären Problematik des Dialogismus zu tun, der einen formalen »Bruch« gegenüber der Norm und eine Relation von gegensätzlichen, nicht-ausschließenden Termini impliziert.

Der Roman, der die Struktur des Karnevals einbezieht, wird *polyphoner Roman* genannt. Unter den Beispielen, die Bachtin anführt, sind Rabelais, Swift und Dostojewskij. Wir könnten den gesamten »modernen« Roman des 20. Jahrhunderts (Joyce, Proust, Kafka) hinzufügen und präzisieren, daß der polyphone »moderne« Roman, obwohl er im Vergleich zum Monologismus einen Status besitzt, der dem des dialogischen Romans früherer Epochen analog ist, sich von diesem jedoch deutlich unterscheidet. Ende des 19. Jahrhunderts hat sich eine Trennung vollzogen: der Dialog bei Rabelais, Swift oder Dostojewskij verharrt auf dem reprä-

sentativen, fiktiven Niveau, während der polyphone Roman unseres Jahrhunderts sich »unlesbar« (Joyce) und der Sprache innerlich (Proust, Kafka) macht. Von nun an (nach dieser nicht nur literarischen, sondern auch gesellschaftlichen, politischen und philosophischen Trennung) stellt sich das Problem der Intertextualität (des intertextuellen Dialogs) als solches. Die Theorie selbst von Bachtin (ebenso wie die Theorie der saussureschen *Anagrammes*) datiert seit dieser Trennung. Bachtin entdeckte den textuellen Dialogismus in der Schreibweise von Majakowski, Chlebnikow und Belyj (um nur einige der Schriftsteller der Revolution zu erwähnen, bei denen diese Trennung sichtbare Spuren hinterließ), bevor er den textuellen Dialogismus als Prinzip jeden Aufruhrs und jeder kontestativen Produktivität auf die Literaturgeschichte allgemein ausdehnte.

Der bachtinsche Begriff »Dialogismus« würde als semischer Komplex im Französischen implizieren: Double, Sprache (langage) und eine andere Logik. Von diesem Terminus her, den die literaturbezogene Semiologie übernehmen könnte, läßt sich ein neuer Zugang zu poetischen Texten gewinnen. Die vom »Dialogismus« implizierte Logik ist zugleich: 1) eine Logik der *Distanz* und der *Relation* zwischen den verschiedenen Termini des Satzes oder der Erzählstruktur, die auf ein *Werden* hinweist – im Gegensatz zur Ebene der Kontinuität und der Substanz, welche wiederum einer Logik des Seins folgen und als monologisch zu bezeichnen sind; 2) eine Logik der *Analogie* und der *nicht-ausschließenden Opposition* – im Gegensatz zur Ebene der Kausalität und der identifizierenden Determination, die als monologisch bezeichnet werden kann; 3) eine Logik des »*transfinieren*« (diesen Begriff entlehnen wir Cantor), die von der »Potenz der Kontinuität« der poetischen Sprache (0–2) aus ein zweites Formationsprinzip einführt, nämlich daß eine poetische Sequenz allen vorausgegangenen Sequenzen der Aristotelischen Reihe (der wissenschaftlichen, der monologischen, der erzählenden) »unmittelbar über-

legen« (nicht kausal deduziert) ist. So zeigt sich der ambivalente Raum im Roman von zwei Formationsprinzipien bestimmt: dem monologischen. (jede Sequenz wird von der vorausgegangenen determiniert) und dem dialogischen (transfinite Sequenzen, die der vorausgegangenen kausalen Reihe unmittelbar überlegen sind). Am anschaulichsten wird der *Dialog* in der Struktur der karnevalischen Sprache, in der die symbolischen Relationen und die Analogie den Beziehungen Substanz-Kausalität überlegen sind. Der Begriff *Ambivalenz* wird für die Permutation der zwei Räume verwendet, die in der Romanstruktur auftreten: 1) des dia-logischen Raumes, 2) des monologischen Raumes.

Die Auffassung der poetischen Sprache als Dialog und Ambivalenz bringt Bachtin nun dazu, die Romanstruktur neu zu bewerten; diese nimmt die Form einer mit einer Typologie des Diskurses verbundenen Klassifizierung der Worte der Erzählung an.

4. Die Klassifikation der Wörter in der Erzählung

Nach Bachtin lassen sich in der Erzählung (*récit*) drei Kategorien von Wörtern unterscheiden:

a) das *direkte* Wort, das auf sein Objekt verweist, bringt die letzte Bedeutungs-Instanz des Subjekts eines Diskurses innerhalb der Rahmen eines Kontextes zum Ausdruck; das Wort des Autors, dieses ansagende, aussagende, ausdrückende, *denotative* Wort muß ihm das objektiv-unmittelbare Verständnis verschaffen. Es kennt nur sich selbst und sein Objekt, an das es sich anzupassen versucht. (Es ist sich der Einflüsse von fremden Wörtern nicht bewußt.)

b) das *objekthafte* Wort (*mot objectal*) ist die direkte Rede der »Personen«. Es erhält eine objektive, unmittelbare Bedeutung, befindet sich jedoch nicht auf derselben Ebene wie der Diskurs des Autors, der von ihm Abstand nimmt. Es orientiert sich zugleich an seinem Objekt und ist selbst Objekt der Orientierung des Autors. Es ist ein fremdes

Wort, das sich dem Wort der Erzählung als einem Gegenstand des Verständnisses des Autors unterwirft. Die Ausrichtung des Autors an dem objekthaften Wort dringt aber in dasselbe nicht ein; sie nimmt es als Ganzes, verändert weder seinen Sinn noch seine Tonalität; sie ordnet es ihren eigenen Aufgaben unter, ohne daß sie demselben eine andere Bedeutung verleiht. Auf diese Weise ist das (objekthafte) Wort, das zum Objekt eines anderen (denotativen) Wortes geworden ist, sich dessen nicht »bewußt«. Somit sind das objekthafte Wort sowie auch das denotative Wort eindeutig.

c) Der Autor kann sich aber des fremden Wortes bedienen, um diesem einen neuen Sinn zu geben, wobei er dessen ursprünglichen Sinn bewahrt. Daraus folgt, daß das Wort zwei Bedeutungen erhält, daß es *ambivalent* wird. Dieses ambivalente Wort ist also das Resultat der Verknüpfung zweier Zeichensysteme. In der Entwicklung der Gattungen taucht es in der Menippea (*la ménippée*) und im Karneval auf. Die Verknüpfung zweier Zeichensysteme relativiert den Text. Dieses ist der Stilisierung zu verdanken, die dem Wort des Anderen gegenüber einen Abstand herstellt – im Gegensatz zur *Imitation* (hier denkt Bachtin eher an die *Repetition*), die das Nachgeahmte (das Wiederholte) ernst nimmt, es sich eigen macht, es sich aneignet, ohne es zu relativieren. Diese Kategorie von ambivalenten Wörtern wird dadurch gekennzeichnet, daß der Autor die Rede des Anderen für seine eigenen Zwecke ausnutzt, ohne aber gegen deren Gedanken zu verstoßen; er verfolgt deren Weg, wobei er sie zugleich relativiert. Nichts dergleichen in der zweiten Kategorie von ambivalenten Wörtern, für die die *Parodie* ein typisches Beispiel ist. Hier führt der Autor eine der Bedeutung des anderen Wortes entgegengesetzte Bedeutung ein. Die dritte Kategorie des ambivalenten Wortes, für die die *versteckte innere Polemik* ein Beispiel ist, wird wiederum durch den aktiven (modifizierenden) Einfluß des fremden Wortes auf das Wort des Autors gekennzeichnet. Es »spricht« der Schriftsteller, aber ein fremder Diskurs ist

stets anwesend in jener von ihm selbst entstellten Rede. In diesem *aktiven* Typus von ambivalentem Wort wird das Wort des Anderen durch das Wort des Erzählers (narrateur) dargestellt. Beispiele dafür sind die Autobiographie, das polemische Geständnis, die Beichte, die Replik eines Dialogs und der verschleierte Dialog. Der Roman ist die einzige Gattung, die ambivalente Wörter besitzt; dies ist die spezifische Charakteristik seiner Struktur. (345–357)

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
8. Sitzung 10.04.17

- Texte 1. Ilja Karenovics, Hermeneutik
2. Wolfgang Raible, Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur

Text 1: Ilja Karenovics, Hermeneutik (2010) (Stuttgart 2010 (Philipp Reclam jun.))

ILJA KARENOVICS

Hermeneutik

(Hans-Georg Gadamer, Emil Staiger, Paul Ricoeur)

Hermeneutik ist die Kunstlehre des Verstehens. Ihrem Namensgeber Hermes wird in der griechischen Mythologie die Erfindung von Sprache und Schrift zugeschrieben. Er ist der Götterbote, der zwischen Göttern und Sterblichen vermittelt; meist wird er mit geflügeltem Helm, geflügelten Schuhen oder geflügelten Schultern dargestellt. Die Botschaften, die Hermes den Menschen von den Göttern überbringt, sind jedoch keine bloßen Nachrichten – sie bedürfen der Vermittlung, der Übertragung von der einen Welt in die andere, um verstanden werden zu können.

Stand in der Antike vor allem die Praxis der Auslegung im Vordergrund, so entwickelte sich in neuerer Zeit verstärkt die Theorie der Hermeneutik, die nach den Bedingungen der Möglichkeit von Verstehen und Verständigung fragt. Als (in erster Linie philosophische) Theorie des Verstehens und der Auslegung im heutigen Sinne hat sich die Hermeneutik allerdings erst in der protestantischen Theologie der Neuzeit, seit dem 17. Jahrhundert, zu entwickeln begonnen; der Begriff »Hermeneutik« erscheint (als Buchtitel) erstmals 1654. Die Hermeneutik erreicht im 19. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt bei Friedrich Schleiermacher (1768–1834) und Wilhelm Dilthey (1833–1911). Im 20. Jahrhundert wird hermeneutisches Denken insbesondere mit dem Philosophen Hans-Georg Gadamer (1900–2002) in Verbindung gebracht; daneben existieren aber verschiedene andere Ansätze –

nicht nur in der philosophischen Hermeneutik bzw. hermeneutischen Philosophie, sondern auch im Bereich der im engeren Sinne literarischen Hermeneutik.

Im Mittelpunkt der Hermeneutik der Antike und der Patristik, der Zeit der Kirchenväter (2.-5. Jh.), steht das Problem der allegorischen (sinbildlichen) Auslegung oder *Allegorese*, die in der stoischen Homer-Interpretation (Philo von Alexandrien, 1. Jh.) entstand und vom hellenistischen Judentum übernommen wurde. Dadurch verband sie sich mit der zweiten antiken Tradition der Hermeneutik, der vorwiegend wortwörtlichen Bibelauslegung im Judentum. Die allegorische, also bildhafte Auffassung der Rede soll einen hinter dem wörtlichen Sinn (der sog. »Initiale«) liegenden tieferen Sinn erschließen.

Bereits hier taucht das Problem des seit Schleiermacher metaphorisch sog. *hermeneutischen Zirkels* auf, das sich in verschiedenen Formen und Varianten durch die gesamte Geschichte der Hermeneutik zieht: Der *Geist* des Textes, dem der Primat gebühren sollte, ist nur durch den *Buchstaben* des Textes erschließbar, und dieser wiederum ist nur durch den Rekurs auf den Geist des Textes verständlich – moderner: Das Ganze des Textes erschließt sich nur durch die Kenntnis seiner Teile, und diese sind nur durch das Verständnis des Ganzen sinnvoll auszulegen; das Ganze und seine Teile verweisen somit in den Verständnisbemühungen des Interpreteten zirkulär aufeinander. Philo versucht dieser Zirkelstruktur durch den Rekurs auf inspirierte Autoritäten zu entgehen, deren Interpretationen maßgeblich sein sollten.

Die Allegorese wird von Origenes (um 185–253/54), Augustinus (354–430) und Johannes Cassianus (um 360–435) systematisiert und methodisch ausgebaut zur Lehre vom zunächst dreifachen und schließlich *vielfachen*

Schriftsinn, die für die mittelalterliche Exegese (Auslegung, insbesondere der Bibel) von großer Bedeutung ist. Ihr zufolge ist ein Text der Heiligen Schrift zunächst gemäß seinem Literalsinn (*sensus literalis*, also gemäß dem wörtlichen Sinn, der in den Bereich der Wissenschaft fällt) aufzufassen; darauf hat die Auslegung den übertragene – und wichtigeren – Glaubenssinn zu erschließen, und zwar in dreifacher Perspektive: Der allegorische Sinn (*sensus allegoricus*, bildlicher Sinn) enthüllt die im Text enthaltene allgemeine Glaubenswahrheit in Christus; der tropologische Sinn (*sensus tropologicus*, moralischer Sinn) enthält die Verhaltensanweisungen für den einzelnen Christen; der anagogische Sinn (*sensus anagogicus*, der eschatologische bzw. die letzten Dinge betreffende Sinn) offenbart die Hinweise auf die Gemeinschaft der Vollendeten im Reich Gottes, die der Text enthält.

Ein lateinisches Distichon des Augustinus de Dacia (gest. um 1283) fasst den Gehalt der vier Schriftsinne in einem chiasmisch aufgebauten Merkmalszusammen: »Littera gesta docet, / quid credas allegoria. / Moralis quid agas, / se, / was du glauben sollst, [lehrt] die Allegorie. / Der moralische [Schriftsinn] [lehrt], was du tun sollst, / wohin du streben sollst, [lehrt] die Anagogie«. Berühmt ist das Beispiel Cassians, das die vier Sinngehalte bzw. Auslegungsschritte anhand des (biblischen) Namens »Jerusalem« erläutert: Demnach bedeutet »Jerusalem« im wörtlichen Sinn (*littera*) die empirische Stadt Jerusalem in Israel, im bildlichen Sinn (*allegoria*) die christliche Kirche, im moralischen Sinn (*moralis*) die Seele des einzelnen Christen und im anagogischen Sinn (*anagogia*) das himmlische Jerusalem der Apokalypse.

Während sich die mittelalterliche Exegese vor allem auf die »dunklen Stellen« von Texten konzentriert, die mittels der sog. *Parallelstellen-Methode* bearbeitet werden (miteinander vergleichbare Stellen sollen sich gegenseitig er-

hellen), kommt es zu Beginn der Neuzeit mit der neuen Auffassung der Bibel in der Reformation zu einer Wende auch in der Hermeneutik. Die Orientierung an der dogmatisch-theologischen Überlieferung im Geiste Augustins und ihrer allegorischen Methode wird zugunsten einer Rückbesinnung auf die Quellen selbst und deren als eindeutig verstandenen buchstäblichen Sinn aufgegeben. *Sola scriptura* (»allein die [Heilige] Schrift«), heißt Luthers Prinzip: »Scriptura sacra sui ipsius interpretes«, die Heilige Schrift legt sich selber aus. Auf dieser Grundlage wird ein neues Methodenbewusstsein ausgebildet: Eine objektive, willkürfreie Auslegung des durch die Tradition entstellten Sinns soll der Neuaneignung der Grundlagentexte dienen.

Nachdem die Lehre von der Verbalinspiration (der zufolge die Bibel bis in den Wortlaut von Gott inspiriert ist) aufgegeben wurde, beginnen die überlieferten Texte ihren normativen Charakter zu verlieren. Die seit der Renaissance entstandene Trennung der *hermeneutica sacra* und der *hermeneutica profana* sowie ggf. von Spezialhermeneutiken (insbesondere der juristischen) wird zunehmend zugunsten einer säkularisierten allgemeinen Auslegungskunst aufgegeben, in deren Blickfeld mehr und mehr auch nicht-religiöse Texte geraten. Diese allgemeine Hermeneutik wird in Theologie und Philosophie – zunächst noch im Rahmen der Logik – immer mehr zur historisch-philologischen Disziplin, die vor allem Stellenerklärungen zu den Klassikern und zur Bibel bietet und deren Mittel bis ins 18. Jahrhundert weitgehend noch der antiken Grammatik und Rhetorik entstammen.

In der Aufklärung wird schließlich die Welt selbst als Text aufgefasst, der entziffert werden kann (vgl. z. B. die bekannte Metapher vom »Buch der Natur«): Interpretation wird zu einem Grunderfordernis, einer grundlegenden Fertigkeit des Lebens. Das Prinzip der »hermeneutischen Billigkeit« steht nun, etwa im *Versuch einer allgemeinen*

Auslegungskunst von Georg Friedrich Meier (1718–1777), im Vordergrund: Derjenigen Bedeutung soll der Ausleger – bis zum Nachweis des Gegenteils – den Vorzug geben, welche mit der vorauszusetzenden Vollkommenheit und Wahrheit des Urhebers der Zeichen am besten übereinstimmt. Einer modernen Fassung dieses Prinzips entspricht das regulative »Prinzip der Nachsichtigkeit« (»principle of charity«: Neil L. Wilson, Willard Van Orman Quine, Donald Davidson), dem zufolge diejenige Interpretation zu bevorzugen ist, die am naheliegendsten bzw. überzeugendsten ist und mit der heuristisch unterstellten Schlüssigkeit, Richtigkeit und Wahrheit der Aussage bzw. der Aufrichtigkeit des Autors am besten übereinstimmt (vgl. auch Gadammers »Vorgriff der Vollkommenheit«, s. hier S. 145).

Der Philosoph und Theologe Friedrich Schleiermacher (1768–1834) postuliert (angeregt durch Friedrich Schlegel, 1772–1829) und ebenfalls ausgehend von der Biblexegese im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Hermeneutik als umfassende, »allgemeine Kunstlehre des Verstehens« und leitet dadurch auf dem Hintergrund der historischen Romantik, die Individualität und Geschichte als zentrale Themen entdeckt, eine hermeneutische Wende ein. Auch die Bibel wird nun, ihrer Sonderstellung beraubt, konsequent historisiert und zu einem Text unter anderen Texten. An diesen Texten interessieren weniger ihre dogmatischen bzw. normativen Implikationen als vielmehr ihre spezifischen historischen, vor allem sprachlichen Eigenschaften: Die Hermeneutik als Universaltheorie des Verstehens konzentriert sich bei Schleiermacher auf die zentrale Bedeutung der Sprache als Medium schlechterdings jeder Verständigung. Dabei wird die Sprache nicht mehr rein philologisch auf ihre schriftliche Dimension beschränkt. Verstehen bedeutet demnach, historische Lebensäußerungen, Gedanken, Texte und deren Kompositionen reproduktiv vollkommen nachzubilden, um »die Rede

eines andern richtig zu verstehen¹, also Missverständnisse zu vermeiden. Verständigung wird so als *Gespräch* unter Kongenialen verstanden. Auf diese Weise wird erstmals der Interpretierende selbst als wesentlicher Teil dieses Prozesses in den Blick genommen.

Schleiermacher definiert das Verstehen als Synthese, als ›Ineinandersein‹ der ›grammatischen‹ Auslegung (allgemeine Aspekte) und der ›psychologischen‹ Auslegung (individuelle Aspekte). Die letztere unterteilt er nochmals in eine ›divinatorische‹ (einfühlende) und in eine ›komparative‹ (vergleichende) Auslegung, die sich wechselseitig durchdringen: In der divinatorischen Auslegung versetzt sich der Interpret in den zu Verstehenden, um mit Hilfe von Sprachtalent und Menschenkenntnis dessen Individuelles von innen heraus zu erfassen; in der komparativen Auslegung setzt er den zu Verstehenden als Allgemeines, um im Vergleich mit anderem Allgemeinen derselben Art sein Besonderes zu erfassen. Dieses wird im Zusammenspiel mit dem grammatischen Sinn gleichsam zu einem individualisierten Allgemeinen, das nach Schleiermacher die Einheit von Autor, Werk und Leser als Analogie aufweisen soll – eine umstrittene, später immer wieder kritisierte These.

Die geschlossene Figur des *hermeneutischen Zirkels* wird bei Schleiermacher zur Spirale, die sich in stets neuen Windungen zu einem immer vollkommeneren Verständnis schraubt, indem sich das Besondere bzw. die Teile (von Sätzen, Abschnitten, Sinnheiten im Kleinen bzw. »Subjektiven« bis hin zu einem ganzen Sachzusammenhang, Gesamtwerk oder Wissenschaftsgebiet im Großen bzw. »Objektiven«) und das Allgemeine bzw. das Ganze (wiederum vom gesamten Werk eines Autors bis hin zur Literatur, dem »Sprachschatz« als solchem bzw. dem zeitge-

1 Friedrich Schleiermacher, »Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament«, in: F. S., *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 7, Berlin 1838, S. 7.

nössischen historischen Kontext o. Ä.) gegenseitig besser erhalten. Schleiermacher verdankt die Philologie schließlich auch das Grundaxiom, dass der Leser ein Werk aufgrund von dessen expliziter Struktur besser verstehen könne oder gar müsse als dessen Verfasser, da ihm durch die Analyse Dinge bewusst werden, die dem Autor unbekannt waren. – Die solchermaßen begründete psychologische Interpretation wird in der Nachfolge Schleiermachers mehr und mehr zur methodischen Grundlage der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sog. Geisteswissenschaften überhaupt.

Um eine systematische Neubegründung und methodische Grundlegung der Geisteswissenschaften kreist das philosophische Werk von Wilhelm Dilthey, dessen *Einführung in die Hermeneutik* (1900) für lange Zeit das Standardwerk der Hermeneutik darstellte. Dilthey erweitert Schleiermachers Entwurf einer Universalhermeneutik mit den Mitteln einer verstehenden und beschreibenden Psychologie, unter anderem um den bedeutsamen *pragmatischen* Aspekt in der Verbindung von Verstehen und Handeln. Diltheys Verstehenlehre geht von der unmittelbaren, konkret-personlichen menschlichen Erfahrung als der einzig zugänglichen Realität aus, d. h. vom *Erlebnis* und dessen Bedeutung für den Verstehenden, von den »Tatsachen des Bewusstseins« und der »Totalität unseres Wesens« und Weltbezugs, die außer dem Denken auch das Wahrnehmen, Vorstellen, Fühlen und Wollen umfassen. Entsprechend steht hier weniger ein reproduktives als vielmehr ein produktives Verstehen im Vordergrund, das die Tradition für die gegenwärtige Realität und Lebenspraxis erschließt.

Die Objekte der Geisteswissenschaft – »alles, dem der Mensch wirkend sein Gepräge aufgedrückt hat«² – be-

2 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der Welt in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 1992 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7), S. 148.

trachtet Dilthey als *Ausdruck* eines zusammenhängenden, zeitlich gerichteten, also geschichtlichen Prozesses, in dessen überindividuellen Zusammenhang die Individuen eingebunden sind und durch den verstehbarer *Sinn* entsteht. Dilthey nennt diesen Prozess *Leben*: »Das Leben artikuliert sich«. Das Verstehen bezieht sich jedoch nie unmittelbar auf das Leben, sondern stets auf die äußerlichen Zeichen, die dieses hervorbringt, um sie dann als Inneres zu *deuten*: *Interpretation* ist die Deutung dauerhaft fixierter Lebensäußerungen. Die hermeneutische Wissenschaft definiert Dilthey als »Kunstlehre der Auslegung von Schriftendenkmalen«.

Die »Menschheit als geisteswissenschaftlicher Gegenstand«³ erschließt sich dem Interpreten somit gemäß Diltheys klassisch gewordener hermeneutischen Trias durch die Stufenfolge von Erleben, Ausdruck und Verstehen, die sein früheres Schema von Erfahrung und Innwerden erweitert: Das *Erlebnis* ist die unmittelbare Erfahrung der Phänomene des Lebens; im *Ausdruck* verleihen wir diesen – bewusst oder unbewusst – symbolischen, zeichenhaften Ausdruck, und im *Verstehen* werden wir dieser Symbole als eines Ausdrucks von Erlebtem gewahr. Auf »subjektiver« Basis entstandene historische Gebilde (als in Ausdrucksgestalten objektiviertes Leben) können so im Zusammenhang des Lebensprozesses, der die Menschen als geschichtliche Wesen verbindet, auf ihren von Dilthey als »objektiv« verstandenen, sozial definierten Bedeutungsgehalt hin befragt werden, der intersubjektiv vermittelbar und verstehbar ist: »Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er.«⁴

Anknüpfend an Dilthey und an seinen philosophischen Lehrer, den Phänomenologen Edmund Husserl (1859–1938), spitzt der Philosoph Martin Heidegger (1889–1976)

³ Ebd., S. 87.

⁴ Ebd., S. 148.

die hermeneutische Frage existenzphilosophisch zu: Die philosophische Hermeneutik wird zur hermeneutischen Philosophie. In seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* (1927) beschreibt Heidegger das Verstehen im Rahmen seiner Daseinsanalyse als Grundstruktur des menschlichen Seins, als »Existenzial«: »Da-sein als Verstehen«. Schon im Kontext seiner früheren »Hermeneutik der Faktizität« hatte er das Verstehen als Grundmodus des In-der-Welt-Seins betont. Dabei sei das Verstehen stets von praktischen Lebensinteressen getragen: Dinge sind stets schon faktisch »zuhandene«, und das Verstehen vollzieht sich stets im Horizont pragmatischer Möglichkeiten. An den Stellen, an denen bewusst bzw. explizit verstanden wird, handelt es sich um *Auslegung*; dabei vollzieht sich auch diese Art des Verstehens bereits vorprädikativ, vorsprachlich, gleichsam als etwas phänomenologisch Gegebenes: Der Sinn, die Bedeutung wird nicht etwas Vorhandenem hinzugedacht, sondern ist eine unhintergehbare bzw. stets vorgängige »existenzial-hermeneutische« Grundbedingung des menschlichen Daseins überhaupt. Der Sprache liegt eine Vorstruktur des Verstehens voraus, die Heidegger in die drei Modi der »Vorhabe« (das bereits vorhandene Vorwissen, Vorkenntnisse und - Meinungen), der »Vorsicht« (die leitende hermeneutische Absicht) und des »Vorgriffs« (die verwendete sprachliche Form bzw. Terminologie der betreffenden Interpretation) gliedert. Alle drei, so Heidegger, sollten »aus den Sachen selbst her«⁵ kommen, damit der hermeneutische Zirkel nicht zum *circulus vitiosus*, zum fruchtlosen Teufelskreis des Hinein-Interpretierens eigener Vorurteile werde.

⁵ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2001, S. 153.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002)

In Magdeburg geboren, studierte Gadamer ab 1918 Geisteswissenschaften, zunächst in Breslau, ab 1919 dann in Marburg, unter anderem bei dem Neukantianer Paul Natorp (1854–1924) und bei Nicolai Hartmann (1882–1950). 1922 schloss er mit einer Dissertation über *Das Wesen der Lust nach den platonischen Dialogen* ab. 1923 bezeugnete er in Freiburg Martin Heidegger – dessen Denken er als »elementares Ereignis«⁶ erlebte – und war bis 1928 dessen Schüler in Marburg. 1927 beendete er sein Studium der klassischen Philologie. Nach seiner Habilitation 1929 (*Platos dialektische Ethik – Phänomenologische Interpretationen zum Philebos*, erschienen 1931) wurde er Privatdozent in Marburg. 1934 erschien *Plato und die Dichter*. 1937 wurde Gadamer Professor, ab 1939 lehrte er in Leipzig. 1945 wurde er Dekan und 1946 Rektor der Leipziger Universität. Nach einem Ruf nach Frankfurt 1947 trat Gadamer schließlich 1949 die Nachfolge von Karl Jaspers in Heidelberg an. 1953 war er Mitbegründer der *Philosophischen Rundschau*. Sein Hauptwerk *Wahrheit und Methode* erschien 1960. Es folgten u. a. *Kleine Schriften I–VI* (1967–77); neben der Hermeneutik stehen im Mittelpunkt seines Werkes die klassische Philosophie, philosophiegeschichtliche Themen (v. a. Plato, Hegel, Heidegger) sowie Ästhetik und Poetik. Nach seiner Emeritierung 1968 lehrte Gadamer weiterhin in Heidelberg sowie in den USA. Er starb 2002 in Heidelberg.

Wahrheit und Methode – die Gegenüberstellung dieser beiden Termini markiert bereits im Titel die Stoßrichtung von Gadamer's Hauptwerk (1960): Die Wahrheit des (Kunst-)Werks ist durch keine Methode – und sei sie eine

6 Hans-Georg Gadamer, »Der Denker Martin Heidegger«, in: H.-G. G., *Hegel, Husserl, Heidegger*, Tübingen 1987, S. 223.

Hermeneutik als »Kunstlehre des Verstehens« – einholbar. Sie erschließt sich uns aber in der Erfahrung des Kunstwerks als eines geschichtlichen Geschehens. Zugleich offenbart diese Erfahrung die Wirkungsmacht der Tradition, der Überlieferung – eine rein methodenfixierte Hermeneutik verkennt beide Dimensionen. Die Erfahrung des Kunstwerks schließt jedoch dessen Verstehen mit ein und ist damit selbst schon ein »hermeneutisches Phänomen«: »Die Ästhetik muss in der Hermeneutik aufgehen.«⁷ Damit geht es Gadamer – so findet es sich am Ende von *Wahrheit und Methode* – um die Wiedergewinnung der Wahrheit in den Geisteswissenschaften, um ein humanes Wissen, in das der Erkennende mit eingeht. Dies bedeutet eine Grenze der »objektiven« Methode, aber damit nicht der Wissenschaft überhaupt.

Indem er vom Erfahrungsbereich der Kunst ausgeht, der unmittelbarer und ursprünglicher ist als die sekundäre und objektivierende Kunst-Wissenschaft, fragt Gadamer zunächst nach der Ontologie, d. h. nach der »Seinsweise« des Kunstwerks. Er umreißt diese, indem er historisch weit ausgreift und das Kunstwerk als *Spiel* charakterisiert, als *Spiel* im Sinne einer *Darstellung* für den Zuschauer, die sich schließlich ins *Gebilde*, das Kunstwerk, verwandelt. Dabei umfasst der »Begriff der *Darstellung* [...] *Spiel wie Bild, Kommunion* [im Sinne von Einswerdung] *wie Repräsentation in gleicher Weise*«. Die Literatur – mehr Vollzug als *Darstellung* – nimmt in dieser Hinsicht eine Grenzstellung ein. Durch ihre Funktion »geistiger Bewahrung und Überlieferung« bringt sie (ihre) *Geschichte* in die Gegenwart. Als Ort, an dem Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen, wird sie in ihrem weitesten Sinne ermöglicht und begrenzt durch die »Schriftfähigkeit alles Sprachlichen«. Das *Sprachliche* aber ist zentraler Gegenstand der Hermeneutik.

7 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, §1990, S. 170 (Hervorheb. im Orig.).
8 Ebd., S. 156 (Hervorheb. im Orig.).

Im Anschluss an Heidegger beharrt auch Gadamer mit Nachdruck auf der »Vorstruktur des Verstehens«⁹. Bereits Heidegger hatte sich ja gegen ein vermeintlich objektives Lesen(-Können) dessen gewandt, »was dasteht«, und auf die Zugehörigkeit des Interpretieren zu seinem Gegenstand – wie auch auf seinen produktiven Beitrag zum Verstehen – verwiesen. Auch Gadamer sieht die Voraussetzungshafte, die »wesenhaftige Vorurteilhaftigkeit alles Verstehens« als erwiesen an. Er macht sich daher für eine Rehabilitation des von der Aufklärung diskreditierten *Vorurteils* stark, nämlich des Vor-Urteils im zeitlich-wertneutralen Wortsinn eines unhintergehbaren Vorverständnisses, nicht der Vor-Verurteilung in jenem abwertend-umgangssprachlichen Sinn, den die aufklärerische Tradition in ihrem Objektivitätsstreben dem Wort verliehen hat (eine Einschätzung, die Gadamer selbst als »Vorurteil gegen das Vorurteil« entlarvt).

Wir haben also immer schon ein Vorverständnis dessen, was wir uns zu verstehen anschicken (auch hier schließt Gadamer an Heidegger und dessen Postulat des Verstehens als eines »Existenzials« an), wir tragen unser Vorwissen und unsere Erwartungen an den Text, den wir verstehen möchten, heran, entwerfen seinen Sinn voraus. Diese Vormeinung soll nun mitnichten ausgelöscht werden, sie darf aber auch nicht – im schlimmsten Fall sozusagen gegen das Werk – absolut gesetzt werden; es gilt vielmehr, sie als solche zu durchschauen und in den Verstehensprozess miteinzubeziehen (an anderer Stelle bringt Gadamer den Vergleich mit dem Sprechen einer Fremdsprache: indem ich sie spreche, vergesse ich doch nie meine eigene). Der Beitrag des Interpretieren gehört also unaufhebbar zum Sinn des Verstehens selber. Verstehen kann so mit Gadamer aufgefasst werden als »Ineinanderspiel der Bewegung

9 Hier und im Folgenden wird zitiert nach: Gadamer, ebd.

der Überlieferung und der Bewegung des Interpretieren«¹⁰ – wiederum ein hermeneutischer Zirkel, der hier jedoch kein methodischer ist, sondern eher ein zeitlich-struktureller: Er beschreibt ein »ontologisches Strukturmoment des Verstehens«.

Das Verstehen ist somit fundamentaler als das Nichtverstehen. Gelingendes Verstehen stellt dementsprechend Gadamer zufolge auch den Normalfall dar: Wir können, überspitzt gesagt, in der Regel gar nicht anders, als zu verstehen. Problematisch und problematisiert wird das Verstehen erst im Ausnahmefall, nämlich dann, wenn es misslingt. Hier kommt als Konsequenz des beschriebenen Zirkels – bzw. des ständigen vorgefinden Entwurfs eines Sinns des Ganzen, der dann bestätigt oder korrigiert wird – auch der »Vorgriff der Vollkommenheit«¹¹ ins Spiel, Gadamers Variante des oben erwähnten »Prinzips der hermeneutischen Billigkeit« bzw. des »principle of charity«: Nur das ist letztlich verständlich, was »wirklich eine vollkommene Einheit von Sinn darstellt«. Diese Voraussetzung – die Vorannahme nämlich, dass das Objekt unserer Verständnisbemühungen in sich zusammenhängend bzw. kohärent und damit grundsätzlich verstehbar sei – machen wir beim Verstehen immer, so Gadamer. Erst dann, wenn sie nicht zu trifft – beispielsweise deshalb, weil wir durch einen zu großen (zeitlichen oder kulturellen etc.) Abstand von dem Text, den wir verstehen möchten, getrennt sind – beginnen wir, etwa an der Überlieferung zu zweifeln und bemühen uns um ein Gelingen des Verstehens.

Der wahre Ort der Hermeneutik ist damit nach Gadamer das »Zwischen«¹² zwischen Fremdheit und Vertrautheit. Der unaufhebbare Abstand der Zeiten, Kulturen usw., die Verankerung in der Tradition, bleibt dabei stets ein übersubjektives Moment, das gewissermaßen die Un-

10 Ebd., S. 298.

11 Ebd., S. 299.

12 Hier und im Folgenden: Gadamer, ebd.

terscheidbarkeit von richtigen und falschen Vorurteilen garantiert. Verstehen als subjektive Aneignung eines historischen Sinns wird dadurch ermöglicht, dass wir innerhalb des Stroms einer Traditionsgeschichte stehen; es ist Teil des »Geschehens«, nämlich des geschichtlichen Prozesses, nicht Tun des Subjekts – wir gehören zur Geschichte, nicht sie zu uns. Dies verumöglicht einen »absoluten Blick«: Das Verstehen ist für Gadamer der prinzipiell unabschließbare Prozess dieser Vermittlung mit der Tradition. Die an diesem Prozess beteiligten, vermeintlich unaufhebbar getrennten Verständnishorizonte – der des seinerseits historisch situierten Interpreten und jener der im Werk sich artikulierenden Tradition – können sich im Verstehen, in der »Horizontverschmelzung«, zueinander öffnen, wenngleich sie dadurch auch nie vollständig zur Deckung gebracht werden können (ebenso, wie wir im Sagen nie gänzlich das auszudrücken vermögen, was wir meinen). Die Unabschließbarkeit des Verstehensprozesses impliziert also nicht die Aufhebung der Begrenztheit des möglichen Verstehens als »Teilhaber am Sinn« der Tradition (exemplarisch: am »Klassischen«), die durch die Transzendierung des Subjektiven in der hermeneutischen Anstrengung ermöglicht wird.

Die Horizontverschmelzung ist »die eigentliche Leistung der Sprache«¹³. Einen Text zu verstehen, sagt Gadamer, bedeutet die Frage zu verstehen, auf die er eine Antwort ist. In Frage (Vorwegnahme des Sinnhorizonts, Korrektur etc.) und Antwort entspinnt sich das – unab-schließbare – Gespräch, das auch für Gadamers Hermeneutik von zentraler Bedeutung ist. Das Gespräch als hermeneutisches Urmodell steht, wie er in einem anderen Text formuliert, unter der »Leitidee der Erzielung von Verständigung«. Die Sprache ist das »universal[e] Medium, in dem sich das Verstehen selber vollzieht«. Verstehen

¹³ Ebd., S. 383 (Hervorheb. im Orig.).

und Auslegen (Interpretieren) sieht Gadamer als »innige Einheit«, insofern das Auslegen als sprachliches Ausdrücken der Sinnpotentiale eines Texts eine neue Schöpfung gegenüber diesem darstellt, aber kein eigenes Dasein gegenüber dem Verstehen beansprucht. Dem inneren Wort des Menschen, dessen Denken und Erkennen spätestens seit dem sog. *linguistic turn* der Geisteswissenschaften als mehr oder weniger sprachlich verfasst gedacht werden, steht auf der Seite des Gegenstands die Sprachlichkeit dessen, was der Mensch verstehen kann, gegenüber: »Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«¹⁴, so lautet ein berühmter Zentralsatz aus *Wahrheit und Methode*. Wir können in der Sprache die Welt zum Ausdruck bringen. Das Kunstwerk steht exemplarisch für im Geschehen erfahrbaren Sinn, der an der Sprache teilhat.

Ähnlich, wie nicht die Geschichte zu uns, sondern wir zur Geschichte gehören, konkretisiert Gadamer auch die Sprache zum Geschehen – nicht die Gesprächspartner führen das Gespräch, sondern das Gespräch sie, die Sprache spricht (in) uns. Auf diese Weise vollzieht er eine »ontologische Wendung der Hermeneutik« zur philosophischen Universalhermeneutik.

Im Rahmen einer Debatte mit Gadamer übten Jürgen Habermas (geb. 1929) und Otto Apel (geb. 1922) Kritik an diesem Universalitätsanspruch, an der Unhintergebarkeit der Sprache wie auch dem umfassenden Wahrheits- und Geltungsanspruch des Historischen bzw. der Tradition als solcher (wie kann unter diesen Umständen noch ein kritischer Umgang mit der Tradition stattfinden?) und damit an der grundsätzlichen Überlegenheit des Interpretandums, d. h. des zu Interpretierenden, gegenüber dem Interpreten; die »Kritische Theorie« stellt die nicht-traditionsgebundene Rationalität im Medium des Diskurses dagegen. Auch mit Jacques Derrida kam Gadamer ins Ge-

¹⁴ Ebd., S. 478 (Hervorheb. im Orig.).

sprach – ein Gespräch, das freilich von Anfang an unergünstigen Vorzeichen stand: Gesteht die Hermeneutik zu, dass Verstehen als Missverstehen misslingen kann, so muss es dies der Theorie der Dekonstruktion zufolge.

Emil Staiger (1908–1987)

Staiger, in Kreuzlingen geboren, studierte zunächst Theologie in Genf, dann Germanistik, Althilologie, Kunstgeschichte und Philosophie in München und Zürich. Er promovierte 1932 mit einer Arbeit über *Amette von Droste-Hülshoff* (erschienen 1933) und habilitierte sich 1934 (*Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel, Hölderlin*, erschienen 1935). Er war zunächst Privatdozent und ab 1943 Ordinarius, bis 1953 für Geschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zu Goethes Tod, bis 1976 für Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, an der Universität Zürich. 1950/51 hatte er Gastprofessuren an der Columbia University New York und an der University of California in Berkeley inne. Zahlreiche internationale Auszeichnungen (u. a. Aufnahme in den Orden Pour le mérite 1967). Wichtige Werke: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen von Gedichten zu Brentano, Goethe und Keller* (1939), *Grundbegriffe der Poetik* (1946; erw. 1951), *Goethe* (3 Bde., 1952–1959), *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (1955) und *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit* (1963). Er fertigte zahlreiche Übersetzungen aus dem Griechischen, Lateinischen und Italienischen an. Mit seiner Rede »Literatur und Öffentlichkeit« löste Staiger 1966 den sog. »Zürcher Literaturstreit« um zeitgenössische Literatur (»Asphaltliteratur«) und Literaturkritik aus. Er starb 1987 in Zürich.

Der Schweizer Germanist Emil Staiger ist, neben Wolfgang Kayser (1906–1960; *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948), der bekannteste Vertreter der sog. »werkimmanenten Interpretation« (auch, oft mit kritischem Unterton, kurz »Werkimmanenz« genannt). Dieser Ausdruck wird erst etwa seit der Mitte des 20. Jahrhunderts verwendet, Staiger selbst bezeichnet die Methode noch 1950 als »Stilkritik oder immanente Deutung der Texte«¹⁵. Diese Methode, die allen außerliterarischen Faktoren – Biographie, Geschichte, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Ethnologie etc. – bei der Interpretation lediglich propädeutischen und heuristischen Wert zugesteht, stellt das autonome »sprachliche (literarische) Kunstwerk« in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Analyse: Es enthält selbst die für seine angemessene Deutung wesentlichen Informationen, den Schlüssel zur Interpretation.

Die textimmanente Interpretation wendet sich damit insbesondere gegen den Primat der noch aus der philologischen Tradition des (späten) 19. Jahrhunderts stammenden Methoden der Quellengeschichte bzw. der sog. biographischen Methode, ebenso aber auch gegen einseitig psychologische, politische, soziologische, ethnologische und andere Ansätze, die mit außerliterarischen und damit in dieser Sichtweise inadäquaten Kriterien arbeiten. Besonders einflussreich war diese (als solche für keine politische Ideologie anfällige) Schule verständlicherweise nach dem Zweiten Weltkrieg und dem sog. Sündenfall der deutschen Germanistik, die sich im Dritten Reich instrumentalisieren ließ – zumal sie auch noch durch einen als »unbelastet« empfundenen Schweizer vertreten wurde. Ihre programmatischen Prinzipien waren jedoch alle bereits in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt.

So wendet sich Staiger schon in dem einleitenden Essay

¹⁵ Emil Staiger, »Die Kunst der Interpretation«, in: E. S., *Die Kunst der Interpretation*, München 1971, S. 7.

»Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft« seines Werks *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), also zu einer Zeit, als die Literaturwissenschaft noch vornehmlich Literaturgeschichte sein wollte – gegen »alle Versuche überhaupt, das Wesen des Kunstwerks als Ergebnis oder als Funktion zu verstehen«¹⁶. Er geht dabei aus von der Frage »Was ist der Mensch?«, die auch für die Literaturgeschichte leitend sei, sowie von Wilhelm Scherer (1841–1886) literarhistorischer Formel »Erlaubtes, Erlerntes, Ererbtes«, die er in allen drei Punkten kritisch einschränkt. Dabei gewinnt er dem positivistisch »Erlernen« das geringste Interesse ab, während das »Erebt« als sekundär und abgeleitet betrachtet werden müsse (an Stelle des gängigen umgekehrten Weges): Lediglich flankierend unterstützen könnten die Hilfswissenschaften die literaturwissenschaftliche Analyse, niemals aber deren Kern bilden, da die Dichtung aus nichts, was ihr dem Wesen nach fremd ist, kausal ableitbar sei. Gegen die Kategorie des zu jener Zeit viel beschworenen »Erlebnisses« schließlich wendet sich Staiger, weil dieses nur über seine beiden Komponenten – Ich (biographisch) und Welt (kulturell-schichtlich) – spekulativ rekonstruierbar ist, mithin die künstliche nachträgliche Teilung eines ursprünglichen Ganzen darstellt, zudem eine Kausalität impliziert und insgesamt ein überflüssiger Umweg zur Dichtung selbst ist. Staiger stützt sich dabei auf Nicolai Hartmanns (1882–1950) Ausführungen über die absolute Eigengesetzlichkeit des Geistes, der darum – wiewohl er den niederen Seins-schichten »aufruht« – nicht »erklärt« (d. h. ab- oder hergeleitet), sondern nur in seinen »Wesenszügen« beschrieben werden könne.¹⁷ Staiger übernimmt für die von ihm vertretene Literaturwissenschaft denn auch die Maxime: »Beschreiben statt erklären!«¹⁸

16 Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1963, S. 11.

17 Ebd., S. 13.

18 Ebd.

Was aber heißt (wissenschaftliches!) »Beschreiben«, wo wir es mit Literatur zu tun haben? Staiger versteht unter Beschreibung keine reine Deskription, sondern ein hermeneutisches Beschreiben, das dem Verständnis dient: »Eine wissenschaftliche Beschreibung nennen wir Auslegung.«¹⁹ Damit ist die »Auslegung« ein literaturwissenschaftliches Korrelat zum »Erklären«, das ein kausales Verständnis in jenen (naturwissenschaftlichen) Disziplinen gewährleisten soll, deren Gegenstand es angemessen ist (>Erklären« versus >Verstehen« stellt bereits bei Dilthey das methodische Gegensatzpaar für Natur- bzw. Geisteswissenschaften dar).

Dem »Geist« aus Hartmanns Konzeption entspricht bei Staiger in der Dichtung dessen originärer und primärer Ausdruck im »Wort« – in der Sprache, zu der die Welt der Dichter wird: »Denn alle Wahrheit ist im Wort des Dichters unvermittelt da.«²⁰ Das Wort, die Sprache als Medium und gleichzeitig als Substanz, als Mittel und Zweck des sprachlichen Kunstwerks zugleich (in dem die »Idee« nicht notwendigerweise wichtiger zu sein braucht als die »formalen Elemente«: »als ob sich das Verhältnis nicht mindestens ebenso oft umkehren und [...] Ideelles aus rein formalen Elementen deuten ließe«²¹) gilt es für den Literaturhistoriker also in erster Linie zu beschreiben, wobei wiederum die Textkritik, etwa durch die Bereitstellung einer gütigen Lesefassung, wichtige Hilfsdienste leistet: »Dann untersucht er die Dichtung selbst, nicht etwas, das dahinter liegt.«²² Hierauf folgt unmittelbar erstmals die berühmte gewordene Formel: »Dann will er *begreifen*, was ihn *ergreift*, nicht was ihm erst sichtbar wird, sobald das Dichterische verblasst«²³ – »begreifen, was uns ergreift«,²⁴

19 Ebd., S. 17.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 16.

22 Ebd., S. 15.

23 Ebd. (Hervorheb. I. K.).

24 Staiger (Anm. 15), S. 8.

heißt dann die kanonisch gewordene Formulierung aus *Die Kunst der Interpretation*.

Das konkrete Vorgehen stellt Staiger unter Rekurs auf Schleiermacher und Dilthey dar (und demonstriert es in der Praxis in seinen ausführlichen literaturwissenschaftlichen Studien): Vor der Interpretation steht die Übersicht und Darstellung bzw. Beschreibung der Elemente und des Ganzen, das den ›Horizont‹ eröffnet. Je kleiner das Werk, desto weniger Teile gibt es im Ganzen, die ein einzelnes Element erhellen könnten – Staiger präsentiert den hermeneutischen Zirkel im Anschluss an Heidegger als unumgänglich und richtig.

In seinem Vortrag »Die Kunst der Interpretation« (1950) nimmt sich Staiger die Frage vor, weshalb die Literaturwissenschaft so oft entweder die Literatur preisgibt – indem sie ausschließlich rational erfassbare Nebensächlichkeiten behandelt – oder aber die Wissenschaftskompromittiert, indem sie damit am genuin Dichterischen verortet. Staiger sei keine Literatur-Wissenschaft. Dies rührt nach Staiger von der Angst davor her, »das allersubjektivste Gefühl [...] als Basis der wissenschaftlichen Arbeit«²⁵ gelten zu lassen. Literaturwissenschaftler müssen aus Staigers Sicht spezifisch »begabt« sein.

Ein Zentralbegriff Staigers ist ›Stil‹. Im Stil, der auf dem besonderen ›Rhythmus‹ eines Werks beruht, stimmt dieses in allen Aspekten überein – umso mehr, je vollkommener es ist: »Im Stil ist das Mannigfaltige eins. Er ist das Dauernde im Wechsel.«²⁶ Diesen Zusammenhang des Ganzen im Stil (die Einheit von Form, Inhalt, Gedanken, Motiven etc.) nachzuweisen und damit begreifbar zu machen, was uns bei der ersten Begegnung mit dem Rhythmus eines Werks gefühlsmäßig spontan berührt, ist die Aufgabe der Literaturwissenschaft. Auch dabei bleibt der »seelische

25 Ebd., S. 10.

26 Ebd., S. 12.

Grund« als Regulativ aber unverzichtbar, wie im übrigen auch die Ergebnisse der positivistischen Philologie. Jede auf einer individuellen Erstbegegnung, einem Gefühl beruhende wissenschaftliche Interpretation eines Werks, die den Nachweis der »Richtigkeit« bzw. Stimmigkeit dieses Erlebnisses erbracht hat, bleibt stets einseitig – zwei unterschiedliche ›richtige‹ Interpretationen werden sich aber nie widersprechen, sondern in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen.

Die von Staiger verwendeten Begriffe ›Stil‹ und ›Stilkritik‹ lassen noch erkennen, dass die werkimmanente Methode durch die formalistische kunstgeschichtliche Stilbetrachtung Heinrich Wölfflins (1864–1945) beeinflusst wurde, der verschiedene Gegensatzpaare zur Charakterisierung von Kunstwerken entwickelte (vgl. dessen *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915). Allerdings hält Staiger literarische Werke für so individuell, dass zumindest die vorhandenen, vereinheitlichenden Typologien ihnen nicht gerecht werden. In *Grundbegriffe der Poetik* (1946) entwickelt er dagegen im Rahmen einer »Fundamentalpoetik«, ausgehend von Goethes Unterscheidung von ›Dichtarten‹ und ›Naturformen‹ sowie gestützt auf Husserl und Heidegger, idealtypische Stilbegriffe bzw. eben ›Grundbegriffe‹, die er gegen die als Sammelbegriffe zu starren, überholten poetischen Gattungsbegriffe (Lyrik, Epik, Dramatik) stellt, mit denen sie freilich korrelieren. Diese Grundbegriffe sind ähnlich den platonischen Ideen bzw. als »Namen einfacher Qualitäten«²⁷ konzipiert, die auch graduell und die traditionellen Gattungen transzendierend (»lyrisches Drama«) angewandt werden können – ja, als anthropologische Konstanten auch die Literatur selbst transzendierend, etwa auf Landschaften, da sie als Grundhaltungen »fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins«

27 Hier und im Folgenden: Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971.

bezeichnen; als solche sind sie überdies Zeitstufen zugeordnet: »das Lyrische« (Vergangenheit; Erinnerung; Silbe) – »das Epische« (Gegenwart; Vorstellung; Wort) – »das Dramatische« (Zukunft; Spannung; Satz).

Emil Staigers »Silkrik« wie auch seine »Grundbegriffe« waren wirkungsmächtig bis in die Mitte der 1960er Jahre, als an der Literatur zunehmend soziale und kommunikative Funktionen entdeckt wurden. Die Wende markierte Staigers Dankesrede für die Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich vom 16. Dezember 1966 (»Literatur und Öffentlichkeit«). Staiger beklagte hier die »Entartung [des] Willens zur Gemeinschaft«, fehlenden Anstand und Würde sowie Exzesse des Nihilismus, des »Niederträchtigen« und Psychopathischen wie auch inhaltliche »Scheußlichkeiten« in der neueren und neuesten Literatur, die sich politischen Ideen in den Dienst stelle. Im dadurch ausgelösten »Zürcher Literaturstreit«, an dem sich auf der Gegenseite namentlich Max Frisch (1911–1991) beteiligte, wurde die »Ära Staiger« für beendet erklärt. Staiger wurde vorgehalten, pauschal die Moderne als solche verunglimpft zu haben, nämlich undifferenziert und ohne Namensnennung, in reaktionär-elitärem Stil und aus einer totalitär-faschistoiden Haltung heraus.

Die »werkimmanente Interpretation« hat im frühen 20. Jahrhundert hinsichtlich ihrer Grundhaltung Entsprechungen im russischen Formalismus, in der französischen Tradition der *explication de texte* und im *close reading* des New Criticism. Während die theoretischen Korrelate zu den Stufen des literarischen Prozesses nach der biographischen Methode (Autor) und der Werkimmanenz (Werk) in der Rezeptionsästhetik (Leser) ihre logische Vervollständigung fanden, erfuhren gleichzeitig Staigers hermeneutische Reflexionen bei seinem Schüler Peter Szondi (1929–1971) eine Fortsetzung und Weiterentwicklung auf hohem theoretischen Niveau. In seiner *Einführung in die literarische Hermeneutik* (1975) greift Szondi auf der Suche nach

einer »materialen« literarischen Hermeneutik, die den »ästhetischen Charakter« der Werke zur »Prämisse der Auslegung selbst macht«²⁸, bis ins 18. Jahrhundert zurück. Szondis richtungweisender »Traktat über philologische Erkenntnis« führt die »Erkenntnisproblematik der Literaturwissenschaft« als Kunstwissenschaft auf gegenstands-fremde und damit inadäquate Kriterien zurück und demonstriert die *Evidenz* als Kriterium einer Literaturwissenschaft, die »ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs« gewinnt.²⁹

Paul Ricœur (1913–2005)

In Valence geboren, studierte Paul Ricœur in Rennes und an der Sorbonne Philosophie, hier lernte er die Philosophie Gabriel Marcel's (1889–1973) und Edmund Husserl's kennen. Er war als Philosophielehrer tätig. 1940–1945 in Pommern in deutscher Kriegsgefangenschaft, übersetzte er Husserl und beschäftigte sich mit den Werken Karl Jaspers' (1883–1969). Nach dem Krieg unterrichtete er in Straßburg Philosophiegeschichte (1948–1956) und schloss an der Sorbonne 1950 seine Promotion ab. Es folgten Professuren für Philosophie an der Sorbonne (1956–1966), an den Universitäten von Nanterre (1966–1970 sowie 1973–1981) und an der University of Chicago (1970–1990). Besonders wichtig sind folgende Werke: *Philosophie de la volonté: I. Le volontaire et l'involontaire* (1950), *II. Finitude et culpabilité* (1960, dt. *Phänomenologie der Schuld, 1971*), *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965, dt. *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, 1974), *Le conflit des interprétations* (1969, dt. *Der Konflikt der Interpreta-*

²⁸ Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1975, S. 13.

²⁹ Peter Szondi, *Hölderlin-Studien: mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1967, S. 34.

tionen, 1973 ff.), *La métaphore vive* (1975, dt. *Die lebendige Metapher*, 1986), *Temps et récit* (1983–1985, dt. *Zeit und Erzählung*, 1988–1991) und *Soi-même comme un autre* (1990, dt. *Das Selbst als ein Anderer*, 1996). Paul Ricoeur erhielt zahlreiche Preise und Ehrendokortitel; er starb 2005 in Châtenay-Malabry.

Der französische Philosoph Ricoeur, neben Gadamer einer der bedeutendsten Hermeneutiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beschäftigte sich in seinem frühen Werk vor allem mit dem christlichen Existentialismus Gabriel Marcel, der Husserlschen Phänomenologie und dem Existenzdenken Karl Jaspers'. Seine phänomenologische Hermeneutik entwickelte er zunächst am Beispiel der Symbolik des Bösen (*Phänomenologie der Schuld*), ab den 1960er Jahren dann in der Auseinandersetzung mit Psychoanalyse und Strukturalismus sowie der Sprachphilosophie, deren Ansätze er in seine eigene Konzeption integrieren wollte (*Die Interpretation; Der Konflikt der Interpretationen*). In der Studie *Die lebendige Metapher* und dem dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* entwickelte Ricoeur eine philosophische Poetik und im Buch *Das Selbst als Anderer* schließlich eine Hermeneutik des Subjekts. Sein Denken, das die Grenzen der Fachphilosophie überschreitet und sich mit zahlreichen Richtungen und Strömungen auseinandersetzt, beeinflusste unterschiedlichste Disziplinen wie Sprachphilosophie, Psychologie, Geschichts-, Religions- oder Literaturwissenschaft.

Wo der französische Philosoph René Descartes (1596–1650) das *Cogito* (»Ich denke, also bin ich«) als unhintergehbare Gewissheit erkannte, deckten Marx, Nietzsche und Freud, die drei Meister des Zweifels, so Ricoeur, die Abhängigkeit und Schwäche des Subjekts auf. In einer Zeit, in der das Subjekt für erledigt erklärt wurde, gibt Ricoeur es nicht auf – es ist letztlich sein zentrales Thema –, aber er setzt es auch nicht mehr absolut. Seine beiden

wichtigsten Lehrer sind Edmund Husserl und Gabriel Marcel. Zwischen den Positionen dieser beiden Denker situiert sich seine Hermeneutik des Selbst: Husserls phänomenologische Reduktion weist das Bewusstsein als stets intentionales auf; die Welt erscheint dadurch als Korrelat ihres Erfahrenwerdens durch das Subjekt. Diese »Relativierung« schränkt Ricoeur durch die unhintergehbare Vorgängigkeit des Seins bei Marcel ein, durch die unbezweifelbar aller Reflexion immer schon vorausliegende Existenz, der auch das Bewusstsein zugehört. Der Ausgang vom Subjekt hat also die primäre Gegebenheit der Existenz zu berücksichtigen. So gelangt Ricoeur zu einem Begriff des Subjekts, das weder verabsolutiert noch für tot erklärt wird, das vielmehr in Erfahrungen lebt, die allerdings nicht unmittelbar erschließbar sind.

Die Existenzanalyse, die im Zentrum auch seines Werks steht, sichert Ricoeur durch die Genauigkeit der phänomenologischen Methode ab. Bei der Analyse des Seins und der Subjektivität geht Ricoeur ohne Introspektion, also Selbstbeobachtung, und im Gegensatz zu Heidegger indirekt vor. Er nähert sich ihr mit Hilfe einer Hermeneutik, deren Ziel in der Auslegung jener Zeichen, Symbole, Mythen und Erzählungen besteht, in denen unsere vorobjektive, vorreflektive Existenz sich ausdrückt und objektiviert. Ricoeur stellt sich damit in die Tradition Diltheys, dessen »Zeichen«-Begriff er in seinem »Symbol«-Verständnis, und dessen Konzept der fixierten Lebensäußerung er in seiner Auffassung vom »Text« als Paradigma der Sozialwissenschaften (»Der Text als Modell«) aufnimmt und aktualisiert. Es handelt sich dabei somit weniger um eine weitere rein *philosophische* als vielmehr um eine methodische Hermeneutik, die auf konkrete sachliche Problemfelder angewandt wird.

Ein ganz wesentliches Element stellt dabei die Sprache dar, denn verstehen können wir unsere Existenz Ricoeur zufolge nur dort, wo wir sie zur Sprache bringen (hier be-

rührt sich sein Denken mit jenem Gadamers). Wie das Sein liegt aber auch die Sprache unserem Selbst voraus. Und verständigen wir uns mit ihrer Hilfe über uns selbst und unsere Existenz, so birgt sie dadurch immer auch ein Element der Andersheit in sich. Das Spezifikum von Ricoeurs Hermeneutik besteht nun in dieser Dialektik der Zugehörigkeit zu Sein (Welt) und Sprache und zugleich der notwendigen Distanzierung davon, sobald sie in der hermeneutischen Auslegung reflektiert werden, durch die das Subjekt sich selbst als solches gewinnt (an der es gleichsam entsteht). Diese Hermeneutik ist mehr als dem Prinzip des »Ich denke« jenem des »Ich bin« verpflichtet. Der Weg dazu führt über das *Symbol*. Dieses ist immer auch »Symbol der Verflechtung des Menschen mit dem Sein«³⁰, das sich durch die Interpretation des Symbolischen und seiner »Erzählungen« erschließt.

Das Symbol definiert Ricoeur als zweideutiges Zeichen, als »Region des Doppelsinns«, »wo in einem unmittelbaren Sinn ein *anderer* Sinn sich auftut und zugleich verbirgt«³¹. Es gilt darum der bekannt gewordene Satz: »Das Symbol gibt zu denken«³² (»le symbole donne à penser«) – es stellt die Aufgabe, nachzudenken. Die Hermeneutik, die Theorie der Interpretation also, und das Symbol be- dingen sich gegenseitig: »Die Interpretation gehört organisches zum symbolischen Denken und seinem Doppelsinn.«³³ Das Symbol verbindet Erfahrung und Reflexion, da in seiner Interpretation die vorobjektive Existenz des Subjekts und ihre Objektivierung miteinander vermittelt werden. Die Interpretation legt den »zweiten« Sinn im Symbol frei und kann zur »Gnade« werden, in der das Individuum sich findet. Symbole sind dabei weniger referen-

30 Paul Ricoeur, *Hermeneutik und Psychoanalyse*, München 1974, S. 189.

31 Paul Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M. 1974, S. 19.

32 Paul Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus*, München 1973, S. 38.

33 Ricoeur (Anm. 31), S. 31.

tiell (auf einen bestimmten Gegenstand bezogen) als vielmehr auch sozial und institutionell bestimmt. Dabei steht jedoch im »Doppelsinn« des Symbols (bzw. der Metapher, des Mythos) der bewusst reflektierte Sinn stets hinter dem ursprünglich-poetischen (im Wortsinne: »schaffenden«) Potential zurück.

In seinem umfassenden philosophischen »Versuch über Freud« (*Die Interpretation*) behandelt Ricoeur die Psychoanalyse als sprachliches »Denkmal unserer Kultur, als Text, in welchem diese Kultur zum Ausdruck kommt und sich begreift«³⁴; zentral sind dabei die Symbole der Psychoanalyse (Träume und Sprachsymbole als Indizien verdeckter Triebe). *Die lebendige Metapher* verlagert den Fokus auf die Literatur. Ricoeurs Denken dreht sich auch hier um den »Zusammenhang zwischen dem Schöpferischen und der Regel«, in diesem Fall um die »Sprachschöpfung« durch die Metapher. Diese erläutert er, indem er Freges Unterscheidung zwischen (referentieller) »Bedeutung« und (ausgesagtem) »Sinn« sprachlicher Zeichen auf den Bereich der Dichtung überträgt: Die Metapher leistet einerseits eine Sinn-Schöpfung durch »sprachimmanente Erweiterung« – indem sie metaphorisch »etwas sagt« –, andererseits hat sie eine »heuristische Funktion« auf der referentiellen (Bedeutungs-)Ebene, insofern die Sprache »immer von *anderem* als sie selbst« handelt, sie dieses »etwas« also »über etwas sagt«. Dadurch leistet die dichterische Sprache gegenüber der deskriptiven Sprache einen originellen Beitrag zur (wenigleich indirekten) Beschreibung des Zusammenhangs zwischen Sprache und Welt. Die Metapher wird also nicht als reine Ersetzungsfigur, sondern als Strategie der semantischen Innovation, der Erneuerung des Sinns, betrachtet – die »metaphorische Sinnschöpfung« entsteht aus der Spannung zwischen der Nähe der durch sie verbundenen Inhalte und ihrer logischen Differenz. Nicht

34 Ebd., S. 9. (ebenso die folgenden Zitate).

nur der Sinn wird dabei durch die »erfindende«, »schaffende«, also »lebendige« Metapher verdoppelt, sondern auch die Referenz (»référence d double e«): sie umfasst die »poetisch« neu erschaffene »Referenz zweiten Grades« (d. h. eine neu gefasste Bezugnahme auf die außersprachliche Welt) in der mimetischen »Neubeschreibung der Wirklichkeit« ebenso wie die primäre fiktiv-mythologische Referenz.

Im Gegensatz zur strukturalistischen Auffassung sieht Ricœur in der Literatur damit keine in sich geschlossene Zeichenwelt ohne Bezug zur Wirklichkeit. Der Begriff der Metapher wird von der herkommlichen Ebene des Wortes auf die des Satzes und der Rede (*discours*) ausgeweitet, auf denen sich die immanente »heuristische« (referentiell beschreibende) Funktion der Literatur ergibt: das Gedicht beschreibe »die Wirklichkeit und die Erfahrung der Wirklichkeit allein aufgrund seiner Referenzfunktion neu.«³⁵

Während die Metapher philosophische und poetische Sprache verbindet, sind historische, biographische und literarische Erzählung durch ihre zeitliche Organisiertheit verbunden – davon handelt das dreibändige Werk *Zeit und Erzählung*. Die »Erzählung«, deren Form hier umfassend untersucht wird, ist eine symbolische Ausdrucksweise, in der lebensweltliche Erfahrungen zeitlich artikuliert werden: Erzählen bedeute »zu sagen, wer was getan hat, wie und warum – indem man die Verknüpfung zwischen diesen Gesichtspunkten in der Zeit ausbreitet.«³⁶ Die kontingenten Erfahrungen der Lebensgeschichte werden erst dann sinnvoll, machen diese Geschichte zur eigenen, wenn sie tatsächlich *erzählt* werden, und das heißt: wenn sie zeitlich strukturiert werden. Dadurch kann das Selbst an der Erzählung entstehen: »Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt«³⁷ – dieses Er-

35 Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1986, S. VIII.

36 Paul Ricœur, *Das Selbst als ein Anderer*, München 1996, S. 181. 37 Ebd., S. 182.

lebnis aus der Perspektive der ersten Person ist weder normativ noch deskriptiv fassbar.

Das Subjekt erweist sich so bei Ricœur nicht als metaphysisch-substantielles, sondern als *narratives*. In der Geschichte ermöglicht die erzählende Darstellung es dem Subjekt, sich als historisches wahrzunehmen – hier wendet sich Ricœur auch gegen den methodisch unreflektierten historischen Objektivitätsanspruch etwa der *Annales*-Schule (einer Richtung der französischen Geschichtswissenschaft im 20. Jh.), gegen die Verbannung des Subjekts und seines Leidens aus der Geschichtsschreibung.

Ricœur, dessen Werk im deutschsprachigen Raum – wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck der übermächtigen Wirkung Gadamers – erst verspätet und nach und nach rezipiert wurde, verabschiedet das Subjekt trotz aller Einschränkungen also nicht. Diese Tatsache ließ sein Denken zu einem zentralen Referenzpunkt etwa in der nordamerikanischen Diskussion um eine Hermeneutik nach dem Poststrukturalismus werden.

Kommentierte Auswahlbibliographie

Primärliteratur

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1960. 61990.

Gadamers wirkungsm chtiges Hauptwerk, ein Standardwerk der philosophischen Hermeneutik im 20. Jahrhundert.

Staiger, Emil: Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft. In: E. S.: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich: Atlantis, 1963. S. 9–19.

Diese frühe, konzentrierte Arbeit enthält Staigers literaturtheoretischen Ansatz der »werkimmanenten Interpretation« in Kurzform.

Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: E. S.: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. (Erstaufl. Zürich: Atlantis, 1955.) S. 7–28, 28–42.

In diesem Aufsatz – ursprünglich einem Vortrag, dessen Titel zum Schlagwort wurde – entwickelt Staiger nochmals seine interpretatorischen Grundsätze und exemplifiziert sie an einem Mörike-Gedicht. In seinem Briefwechsel mit Martin Heidegger setzt sich Staiger mit dessen Einwänden gegen seine Interpretation auseinander.

Ricœur, Paul: Temps et récit. Bd. 2: La configuration dans le récit de fiction. Paris: Seuil, 1991. – Dt. Zeit und Erzählung. Bd. 2: Zeit und literarische Erzählung. München: Fink, 1989.

Der zweite Teil von Ricœurs philosophischer Poetik behandelt den Bereich der fiktionalen Erzählung und ihre narratologische Überschneidung mit der historischen Erzählung.

Ricœur, Paul: Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. In: Kammer, Stephan / Lüdeke, Roger (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 187–207.

In diesem für die Literaturwissenschaft wichtigen Beitrag entwickelt Ricœur den »Text« als Grundmodell für alle Objekte der kulturwissenschaftlichen Hermeneutik.

Forschungsliteratur

Angehrn, Emil: Hans-Georg Gadamer – Das Projekt einer philosophischen Hermeneutik. In: Ansgar Beckermann / Dominik Perler (Hrsg.): Klassiker der Philosophie heute. 2., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 2010. S. 790–810.

Ausgezeichnete knappe, zusammenfassende Darstellung von Gadammers Hauptwerk *Wahrheit und Methode*.

Brenner, Peter J.: Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen 1998.

Eine zusammenhängende Darstellung literaturwissenschaftlicher Grundfragen und Theoriekonzepte auf hohem Niveau, in deren Mittelpunkt das hermeneutische »Problem der Interpretation« steht.

Danneberg, Lutz: Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation. In: Barner, Wilfried / König, Christoph (Hrsg.): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt a.M. 1996. S. 313–342.

Gibt einen Überblick über die textimmanente Interpretationsmethode in der Literaturwissenschaft nach Staiger.

Gadamer, Hans-Georg: Artikel »Hermeneutik«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel/Stuttgart 1974. S. 1061–73. Ein umfangreicher Lexikonartikel (als historischer Überblick) aus der Feder Gadammers.

Gadamer, Hans-Georg / Boehm, Gottfried (Hrsg.): Seminar: Philosophische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1979.

Eine kommentierte Sammlung wichtiger Quellentexte zur philosophischen Hermeneutik.

Gronfin, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik. Darmstadt 1991.

Eine gehaltvolle Standard-Einführung in die Hermeneutik unter explizit philosophischen Gesichtspunkten.

Jung, Matthias: Hermeneutik zur Einführung. Hamburg 2002.

Eine ausgezeichnete, kluge Einführung in Geschichte, Themen und Theorien der allgemeinen Hermeneutik seit der Antike, in der lediglich neueste Autoren wie etwa Ricœur etwas knapp abgehandelt werden.

Mattern, Jens: Ricœur zur Einführung. Hamburg 1996.

Neuere Gesamtübersicht mit Schwerpunkt auf dem hermeneutischen Werk Ricœurs.

Tietz, Udo: Hans-Georg Gadamer zur Einführung. Hamburg 2005.

Eine gut verständliche, gehaltvolle Gesamtübersicht über Gadammers Werk mit ausführlichen weiterführenden Literaturhinweisen.

Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur

I

Es ist nicht unbekannt, daß Platon viel von der mündlichen Kommunikation hielt, so gut wie gar nichts dagegen von der schriftlichen. Eine der in dieser Hinsicht aufschlußreichsten Stellen steht im *Phaidros*. Texte, so heißt es da, schienen ganz vernünftig daherzureden; wenn man aber, um das Gelesene zu begreifen, Fragen an sie stellte, sagten sie einem immer nur dasselbe. Was man einmal geschrieben habe, das treibe sich im übrigen allenthalben herum, sowohl bei denen, die etwas davon verstünden, als auch bei denen, für die es nicht gedacht sei, und der Text wisse nicht, zu wem er reden solle und zu wem nicht. Tue man ihm etwas zuleid oder schmähe man ihn zu Unrecht, so brauche der geschriebene Text stets die Hilfe des Vaters. Denn er selbst sei weder in der Lage, sich zu verteidigen, noch sich selbst zu helfen (275d).

Aufschlußreich ist dieser Passus nun unter anderem deshalb, weil er ganz anschaulich eines verdeutlicht: Jede Schriftkultur hat ihr Korrelat in der Zunft der Textausleger oder — um in Platons Bild zu bleiben — in der Zunft derer, die in die Rolle des abwesenden oder verbliebenen Text-Vaters schlüpfen und so zum Pflege- oder Stiefvater werden. Die Zunft hat verschiedene schöne Namen (die meist zugleich Programm sind): Am häufigsten etikettieren sich ihre Mitglieder als logophil, d. h. als Textfreunde oder Philologen; sie nennen sich aber auch Exegeten, Schriftgelehrte, Interpreten, Dolmetscher oder Hermeneuten, mitunter sogar Texttheoretiker. (Stiefväter nennen sie sich, wen wundert es, dagegen eher selten.)

II

Darüber, wie man sich als guter Stiefvater zu verhalten hat, ist sich die Zunft natürlich uneins, und dies nicht erst seit gestern. Die Alt- und Großmeister der Innung, die "Archi-Metryologen" also, verkündigen daher in dickleibigen Werken unter schönen Titeln (wie *Die Kunst, Bücher zu lesen* (Bergk), *Engyklopädie und Methodik der philologischen Wissenschaften* (Boeckh), *Allgemeine Auslegungsllehre als Methodik der Geisteswissenschaften* (Betti), *Wahrheit und Methode, Le degré zéro de l'écriture*) jeweils unterschiedliche Ehren-Kodices für den rechten Umgang mit den Stiefexten. Es gibt da wohl eine Skala mit zwei Extremen. Die reine Lehre des einen Extrems besagt, der Stiefvater müsse — aus Pietät gegenüber dem Verbliebenen und seinem Kinde — alles tun, um sich in die Rolle des echten Vaters zu versetzen. Die reine Lehre des anderen Extrems gibt — Pietät hin, Pietät her — den Stiefvätern dagegen *plein pouvoir*: Für sie ist der Stiefext dann gewissermaßen ein Spiegel, in dem nicht so sehr das Antlitz des Vaters, sondern viel eher ein Antlitz sichtbar wird, das dem des Stiefvaters oft zum Verwechseln ähnlich sieht. Lichtenberg, von dem das Bild vom Buch als Spiegel

stammen dürfte, hat, pointiert wie stets (in den "Pfennigswahrheiten"), auch die mit dieser Lehre verbundenen Risiken formuliert: "Ein Buch ist ein Spiegel; wenn ein Affe hineinguckt, so kann freilich kein Apostel heraussehen."

Daß die Vertreter der extremen Positionen nichts füreinander übrig haben, dürfte klar sein: Für diejenigen, denen das Buch Spiegel ist, sind die Anhänger der *pietas* natürlich bedauerndwerte, naive Positivisten; für die Fraktion der "Pietisten" sind dagegen die sich Spiegelnden radikale Subjektivisten, rücksichtslose, egoistische Selbstverwirklicher also, die notfalls souverän über die philologische Kleinarbeit an den Daten des Textes hinweggehen. Zwischen den beiden Extremen — also dem der prinzipiellen Eindeutigkeit eines Textes im Sinne seines Vaters und demjenigen der prinzipiellen totalen Offenheit eines Textes — gibt es, wie stets, eine gleitende Skala mit Übergangspositionen von zum Teil ingenieüser Natur.

III

Die raffinierteste stammt zweifelsohne von jenen Vätern, die unter dem Namen 'Kirchenväter' bekannt sind. Ihnen gelingt durch drei Kunstgriffe sogar so etwas wie die Integration beider Extreme. Erstens verkennen sie nicht, daß ein Text in vielfacher, ja in unendlich vieler Hinsicht interpretiert werden kann. Demgemäß sprechen sie, wie etwa Augustin oder Gregor der Große, von den *multae intelligentiae* oder *innumeri intellectus* namentlich dunklerer Texte. Von diesen *innumeri intellectus* werden freilich weder alle akzeptiert (wie dies prinzipiell die radikaleren Vertreter der These vom Text als Spiegel tun müßten), noch wird nur eine einzige dieser Lesarten als die adäquate angesehen, so wie dies die radikaleren "Pietisten" mit der Lesart tun dürften, die sie als die vom Text-Vater intendierte unterstellen. Die Kirchenväter gehen vielmehr, zweiter Kunstgriff, von einem nie abgeschlossenen Prozeß der Interpretation aus — ein Prozeß, bei dem speziell den Häretikern eine entscheidende, produktive Rolle zukommt: "Oportet haereses esse" lautet eine diesbezügliche These Augustins. Die Auseinandersetzung mit häretischer Auslegung reißt die kirchlichen Exegeten aus dem Schlaf und zwingt sie zu immer neuem und genauerm Durchdenken der Texte: Die Kirchenväter waren viel zu gute Dialektiker, als daß sie nicht gewußt hätten, daß das Richtige das Falsche voraussetzt, und umgekehrt.

Der dritte und grundlegendste Kunstgriff der Kirchenväter ist schließlich die Lehre vom *mehrfachen* (zunächst drei-, dann vierfachen) Schriftsinn. Ihr Begründer Origenes unterschied neben dem Wortsinn einen moralischen Sinn (Welche Handlungs- und Verhaltenskonsequenzen hat der Text für den Leser?) sowie einen allegorischen (bei Origenes im Sinne des späteren anagogischen Sinnes: d. h. welche Heilskonsequenzen beinhaltet der Text?). Grundlegend ist dieser Kunstgriff deshalb, weil er zwar eine Pluralität von (nie abgeschlossenen) Interpretationen (Interpretations-Tripeln oder Quadrupeln) gestattet; diese Interpretationen sind aber schon deshalb nicht völlig willkürlich, weil hohe Anforderungen an sie gestellt werden: Die vier Schriftsinne sind nämlich nicht unabhängig voneinander, sie müssen aufeinander bezogen oder, wie man heute sagen würde, isomorph sein. Eine "pietistische" Haltung allein, eine "pia volun-

tas" der Interpreten ist, wie Hieronymus in seinem Jesaja-Kommentar vermerkt, noch lange kein Garant für die Richtigkeit einer Exegese: Der moralische Sinn muß auf den Wortsinn und auf den allegorischen Sinn bezogen sein, der Kontext muß beachtet werden, es dürfen nicht Bezüge zwischen allzu Disparatam hergestellt werden. "Nicht daß wir die Interpretation im übertragenen Sinne verdammten — aber die übertragene Interpretation muß mit dem Wortsinn kongruent sein. Einige wissen dies nicht und irren so voller Wahnwitz (lymphatico errore) in der Heiligen Schrift einher." Gefordert ist also gerade auch die saubere philologische Kleinarbeit.

IV

Die Raffinesse dieser patristischen Konzeption wird nun richtig offenbar, wenn man ihre Konsequenzen für die Text-Vaterschaft durchdenkt: Auch wenn der Text nur einen einzigen Vater im Sinne von 'auctor' haben mag: Diesem Vater haben andere die Hand beim Schreiben geführt; es gab da nicht nur einen, der an den Wortsinn gedacht hat; es gab noch einen, der den allegorischen, einen, der den moralischen und einen, der den anagogischen Sinn im Auge hatte. Aus christlicher Perspektive bot es sich hier an, diese verschiedenen 'Väter' in der einen großen Vatergestalt zu integrieren. Gott offenbart sich in seinen Propheten, die Apostel sind für Dante "scribae Christi".

Die späteren Nachfolger der Kirchenväter, ihrerseits in der Regel ganz anderen Kirchen und Kapellen verpflichtet, haben ihre (ihnen übrigens meist unbekannt)en Vorläufer eigentlich nur dadurch übertroffen, daß sie noch eine beträchtliche Zahl weiterer Über- und Unter-Väter angesetzt haben, die in einem Text-Vater wirksam sind oder wirksam werden (und ihn so, im eigentlichen Sinne des Wortes, ent-mündigen) können: 'Das Unbewußte' oder 'das kollektive Unbewußte'; 'Die Gesellschaft', 'die Klassenzugehörigkeit', 'die literarische Tradition', 'die Gattung', 'die Poetik' — Text-Väter übrigens, deren Vaterschaft bisweilen weit weniger plausibel oder gar dingfest zu machen ist, als dies im relativ strengen Modell des vierfachen Schriftsinnes (im Verstande von Hieronymus) möglich war.

V

Eine notwendige Ergänzung jeder Schriftkultur ist somit die Exegese. Zum Gesetzgeber wie zum Poeten gesellt sich die Vielzahl der Hermeneuten, die den Text sogar besser verstehen dürfen als sein eigener Autor. Platon war, um auf das Eingangszitat zurückzukommen, gegen die Schriftkultur, weil der Text, einmal der schützenden Hand des Vaters entglitten, hilflos wird. Man kann dies freilich auch positiv sehen. Gewiß, der geschriebene Text kann sich nicht selbst helfen, wie Platon sagte, er kann sich nicht selbst auslegen. Er benötigt die Hilfe des Vaters — oder eben die des Exegeten. Gewiß sind weiterhin die Exegeten keine Väter, sondern nur Stiefväter — aber: sie sind nicht nur Stiefväter, sie sind auch Stiefväter; sie sorgen also, indem sie das Text-Kind des Vaters zu ihrem Mündel machen und damit selbst in die Rolle des Vaters schlüpfen, für das Nachleben von Vater und Kind. Und da die Sorge um das eigene Nachleben eine

menschliche Konstante ist, dürfte auch Platon selbst letztlich von der stattlichen Reihe von selbsternannten Vätern profitiert haben, die sich seine Texte zum Mündel genommen haben. Daß die Mündel dabei mitunter gekränkt oder gar mißhandelt (oft aber auch zum Monument erhoben und prächtig ausstaffiert) werden — diesen Preis für das eigene Nachleben muß der Vater geschriebener Kinder allemal in Kauf nehmen.*

Anmerkung:

* Vgl. zum spiegelbildlichen Verhältnis von Autor und Leser und zu weiteren Quellen dieser Konzeption W. R., "Vom Autor als Kopist zum Leser als Autor. Literaturtheorie in der literarischen Praxis", in: *Poetica* 5 (1972), S. 133—151. — Zu den radikalsten Vertretern der totalen Offenheit von Texten zählt derzeit J. Derrida und eine Gruppe von Autoren um die Zeitschrift *Tel Quel*. — Zur Information über die Lehre vom vierfachen Schriftsinn: Henri de Lubac, S. J., *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 2 Bde., 1959 und 1961. — Zur Rolle von literarischer Tradition und Gattung als 'Vätern' W. R., "Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht", in: *Poetica* 12 (1980) [1982], S. 320—349. — Zu jener hermeneutischen Tradition, nach der der Exeget den Text besser verstehen kann als der eigentliche Vater vgl. beispielsweise Montaigne, *Essais* I, Kap. 24 (S. 135 der Garnier-Ausgabe): "Un suffisant lecteur decouvre souvent es écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et appréciees, et y preste des sens et des visages plus riches." — Sucht man anstelle des platonischen Bildes vom Vater und seinem Text-Kind nach anderen bildkräftigen Vergleichen, so wird man beispielsweise bei Francis Ponge fündig: Für Ponge ist der Dichter ein Mollsch, der nach seinem Ableben ein Kunstwerk in Form eines äußeren Skeletts hinterläßt — ein Kunstwerk, das seinen Schöpfer überdauert und dann beispielsweise von einem Einsiedlerkrebs wieder belebt wird; ein anderes Bild Ponges ist die Auster — hier wird das Kunstwerk, das der Dichter absondert, zur Perle, mit der man sich schmücken kann; wodurch wiederum das Nachleben des Autors gesichert ist. Traditioneller ist das Bild vom Dichter als Baum. Hier wird das Gedicht zur Frucht, etwa zur Aprikose: das Fruchtfleisch ist dabei nur Verpackung der eigentlichen Botschaft, des Kerns, der das Nachleben garantiert. Vgl. W. R., *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart 1972, S. 150—155 und 70—73.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
9. Sitzung

Text: Roman Jakobson, Linguistische Aspekte der Übersetzung (1966) (München 1974 (Fink))

gen auf etwas kann tatsächlich Verfluchung bedeuten; in einigen Kulturen, besonders in Afrika, ist es eine unheilvolle Geste).

Für uns, sowohl als Sprachwissenschaftler als auch als ganz gewöhnliche Wortbenutzer, ist die Bedeutung jedes sprachlichen Zeichens seine Übersetzung in ein anderes, alternatives Zeichen, insbesondere ein Zeichen, „in dem es voller entwickelt ist“, wie Peirce, der Wissenschaftler, der das Wesen der Zeichen am weitesten erforscht hat, nachdrücklich feststellte.³ Das Wort „bachelor“ („Junggeselle“) kann in eine explizitere Bezeichnung überführt werden, „unmarried man“ („unverheirateter Mann“), wann immer größere Explizitheit verlangt wird. Wir unterscheiden drei Arten der Wiedergabe eines sprachlichen Zeichens: es kann übersetzt werden in andere Zeichen derselben Sprache, in eine andere Sprache oder in ein anderes nicht-sprachliches Symbolsystem. Diese drei Arten der Übersetzung sollen unterschiedlich bezeichnet werden:

1. die innersprachliche Übersetzung oder *Umformulierung* (*rewording*) ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache,
2. die zwischensprachliche Übersetzung oder *Übersetzung im eigentlichen Sinne* ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch eine andere Sprache,
3. die intersemiotische Übersetzung oder *Transmutation* ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme.

Die innersprachliche Übersetzung eines Wortes benutzt entweder ein anderes, mehr oder weniger synonymes Wort oder greift auf eine Umschreibung zurück. Synonymie ist jedoch in der Regel keine völlige Äquivalenz: so z. B. „every celbate is a bachelor, but not every bachelor is a celbate“. Ein Wort oder eine idiomatische Wortgruppe, kurz eine Codeinheit der höchsten Ebene, kann nur durch eine gleichwertige Verbindung von Codeinheiten völlig übersetzt werden, d. h. eine Mitteilung, die sich auf diese Codeinheit bezieht: „every bachelor is an unmarried man, and every unmarried man is a bachelor“ oder „every celbate is bound not to marry, and everyone who is bound not to marry is a celbate“.

Auf der Ebene der zwischensprachlichen Übersetzung gibt es desgleichen im allgemeinen keine völlige Gleichwertigkeit zwischen den Codeinheiten, während Mitteilungen als adäquate Wiedergaben fremder Codeinheiten oder Mitteilungen dienen können. Das englische Wort *cheese* kann nicht völlig mit seinem russischen Standardheteronym *сыр* identifiziert werden, da ‚cottage cheese‘ ein Käse, aber kein *сыр* ist. Russen sagen: *прinesi сыр i tvorogu*, bring Käse und (sic) Hüttenkäse. In

155

LINGUISTISCHE ASPEKTE DER ÜBERSETZUNG¹

Nach Bertrand Russell², „kann kein Mensch das Wort ‚Käse‘ verstehen, wenn er nicht eine nicht-sprachliche Bekanntheit mit Käse gemacht hat“. Wenn wir jedoch dieser Grundregel von Russell folgen und unseren „Nachdruck auf die linguistischen Aspekte der traditionellen philosophischen Fragestellungen“ legen, dann müssen wir feststellen, daß niemand das Wort *Käse* verstehen kann, wenn ihm die Bedeutung, die diesem Wort im lexikalischen Code des Deutschen zukommt, nicht bekannt ist. Jeder Vertreter einer kulinarischen Kultur, in der Käse unbekannt ist, wird das deutsche Wort *Käse* verstehen, wenn er weiß, daß es in dieser Sprache ‚Nahrungsmittel, das aus gepreßter, geronnener Milch gewonnen wird‘ bedeutet und wenn er zumindest eine sprachliche Erfahrung mit *geronnener Milch* gemacht hat. Wir haben nie *Ambrosia* oder *Nektar* zu uns genommen und kennen die Wörter *Ambrosia*, *Nektar* und *Götter* – der Name der mythischen Wesen, denen sie als Nahrung dienen – nur durch die Sprache; nichtsdestoweniger verstehen wir diese Wörter und wissen, in welchen Kontexten jedes von ihnen verwendet werden kann.

Die Bedeutung der Wörter *Käse*, *Apfel*, *Nektar*, *Erfahrung*, *aber*, *bloß* und eines jeden Wortes oder einer jeden Redewendung, welcher auch immer, ist entschieden ein sprachliches oder – um genauer und weniger eng zu sein – ein semiotisches Faktum. Das einfachste und zutreffendste Argument gegen jene, für die nicht das Zeichen, sondern nur die Sache selbst eine Bedeutung (*signatum*) hat, wäre, daß kein Mensch je die Bedeutung von *Käse* oder von *Apfel* gerochen oder geschmeckt hat. Es gibt kein *signatum* ohne *signum*. Die Bedeutung des Wortes „Käse“ kann nicht durch eine nicht-sprachliche Bekanntheit mit Emmentaler oder mit Camembert ohne die Zuhilfenahme eines Sprachcodes erschlossen werden. Um ein unbekanntes Wort einzuführen, braucht man eine Anzahl sprachlicher Zeichen. Das bloße Zeigen wird uns nicht lehren, ob *Käse* die Bezeichnung für die gegebene Sorte oder für jede Schachtel Camembert oder für Camembert im allgemeinen oder für jede Art Käse, jedes Milchprodukt, jedes Nahrungsmittel, jede Erfrischung oder vielleicht jede Schachtel unabhängig von ihrem Inhalt ist. Bezeichnet schließlich ein Wort nur die betreffende Sache oder impliziert es solch eine Bedeutung wie Angebot, Verkauf, Verbot, Verfluchung? (Das Zei-

154

der russischen Standardsprache wird das Nahrungsmittel, das aus geronnener gepreßter Milch gemacht wird, nur dann сыр genannt, wenn dazu ein Ferment benutzt worden ist.

Bei der Übersetzung von einer Sprache in eine andere werden jedoch sehr häufig Mittelungen nicht Codeinheit für Codeinheit, sondern als ganze Aussagen einer anderen Sprache wiedergegeben. Diese Art der Übersetzung ist eine berichtete Rede: der Übersetzer benützt für eine Mitteilung, die er von einer anderen Quelle erhalten hat, einen neuen Code und übernimmt sie. Die Übersetzung impliziert somit zwei gleichwertige Mittelungen in zwei verschiedenen Codes.

Die Gleichwertigkeit in der Unterscheidung ist das Grundproblem der Sprache und der Hauptgegenstand der Sprachwissenschaft. Wie jeder Empfänger sprachlicher Mittelungen handelt der Sprachwissenschaftler als ihr Interpret. In der Sprachwissenschaft kann kein Beispiel ohne eine Übersetzung seiner Zeichen in andere Zeichen desselben Systems oder in Zeichen eines anderen Systems interpretiert werden. Jeder Vergleich von zwei Sprachen impliziert eine Überprüfung der Übersetzbarkeit der einen Sprache in die andere und umgekehrt; die weit verbreitete Praxis der zwischensprachlichen Kommunikation, besonders der Übersetzungstätigkeiten, muß von der Sprachwissenschaft ständig verfolgt und überprüft werden. Es ist schwer, die dringende Notwendigkeit und die theoretische und praktische Bedeutung differentieller zweisprachiger Wörterbücher, die alle entsprechenden Einheiten in ihren Intensionen und Extensionen sorgfältig und vergleichend definieren, zu überschätzen. In gleicher Weise sollten differentielle zweisprachige Grammatiken darlegen, was die beiden Sprachen bei der Selektion und der Abgrenzung der grammatischen Begriffe verbindet und was sie voneinander unterscheidet.

Sowohl die Praxis als auch die Theorie der Übersetzung sind voller Schwierigkeiten und von Zeit zu Zeit werden Versuche unternommen, den gordischen Knoten dadurch zu lösen, daß man den Grundsatz der Unübersetzbarkeit proklamiert. „Herr Jedermann, der Naturlogiker“, wie ihn B. L. Whorf lebhaft vorgestellt hat, wird zu der folgenden Überlegung vorgedrungen sein: „Fakten sind für Sprecher, deren sprachlicher Hintergrund sie diese Fakten anders formulieren läßt, nicht gleich.“⁴ In den ersten Jahren der russischen Revolution gab es fanatische Visionäre, die in sowjetischen Zeitschriften für eine radikale Revision der traditionellen Sprache kämpften und besonders für die Ausmerzung solch irreführender Ausdrücke wie „Sonnenaufgang“ oder „Sonnenuntergang“. Trotzdem verwenden wir weiterhin dieses ptolemäische Bild, ohne daß wir damit eine Verwerfung der kopernikanischen Lehre implizieren, und wir können leicht unser alltägliches Gerede über die auf- und untergehenden

de Sonne in ein Bild der Erdumdrehung verwandeln, einfach deshalb, weil jedes Zeichen übersetzbar ist in ein Zeichen, das uns vollkommener entwickelt und genauer scheint.

Die Fähigkeit, eine gegebene Sprache zu sprechen, impliziert die Fähigkeit, über diese Sprachen zu sprechen. Solch eine „metalinguistische“ Operation ermöglicht die Revision und erneute Definition des benutzten Vokabulars. Der komplementäre Charakter der beiden Ebenen – Objektsprache und Metasprache – ist von Niels Bohr herausgestellt worden: jeder gut definierte Experimentalbeweis muß in der Alltagssprache ausgedrückt werden, „in der der praktische Gebrauch jedes Wortes in komplementärer Beziehung zu Versuchen ihn genau zu definieren steht“.⁵

Alle Erkenntnisserfahrung und ihre Klassifikation kann in jeder existierenden Sprache wiedergegeben werden. Wann immer man eine Unzulänglichkeit feststellt, kann die Terminologie näher bestimmt und erweitert werden durch Lehnwörter oder Lehnübersetzungen, durch Neologismen oder durch semantische Verlagerungen und schließlich durch Umschreibungen. So wird in der noch ganz jungen Literatursprache des Chukchee im Nordosten Sibiriens „Schraube“ wiedergegeben als „Drehnagel“, „Stahl“ als „hartes Eisen“, „Blech“ als „dünnes Eisen“, „Kreide“ als „Schreibseife“, „Uhr“ als „hämmerndes Herz“. Selbst scheinbar widersprüchliche Umschreibungen wie *električeskaja konka* (elektrischer Pferdewagen), die erste russische Bezeichnung für die Straßenbahn ohne Pferde, oder *jeņa paraqot* (fliegendes Dampfschiff), die koryakische Bezeichnung für das Flugzeug, bezeichnen einfach das elektrische Analogon des Pferdewagens und das fliegende Analogon des Dampfers und bedeuten kein Hindernis in der Kommunikation, genauso wie es bei dem doppelten Oxymoron – „cold beef-and-pork hot dog“ („kalter „heißer Hund“ = Würstchen aus Rind- und Schweinefleisch) keinen semantischen „Zusammenstoß“ und keine Verwirrung gibt.

Das Fehlen gewisser grammatischer Verfahren in der Zielsprache macht die wörtliche Übersetzung der ganzen begrifflichen Information, die in der Ausgangssprache enthalten ist, nicht unmöglich. Zu den traditionellen Konjunktionen „und“, „oder“ gesellt sich heute eine neue, sie verbindende – „und/oder“ –, die vor einigen Jahren in dem geistreichen Buch *Federal Prose – How to Write in and/or for Washington*⁶ erörtert worden ist. Von diesen drei Konjunktionen kommt nur die letzte in einer der samojedischen Sprachen vor.⁷ Trotz dieser Unterschiede im Inventar der Konjunktionen können alle drei in der *Federal Prose* festgestellten Arten der Mitteilung sowohl deutlich ins traditionelle Englisch als auch ins Samojedische übersetzt werden: *Federal Prose*: 1. John und Peter, 2. John oder Peter, 3. John und/oder Peter werden kommen.

Traditionelles Englisch: 3. John und Peter oder einer von ihnen wird (werden) kommen. Samojedisch: 1. John und/oder Peter werden beide kommen, 2. John und/oder Peter, einer von beiden wird kommen.

Wenn in einer gegebenen Sprache eine grammatische Kategorie nicht vorhanden ist, dann kann ihre Bedeutung in dieser Sprache durch lexikalische Mittel übersetzt werden. Dualformen wie altrussisch *brata* werden mit Hilfe von Numeralien übersetzt: 'zwei Brüder'. Schwieriger ist es, dem Original treu zu bleiben, wenn wir in eine Sprache übersetzen, die eine bestimmte grammatische Kategorie hat, die in der Ausgangssprache nicht existiert. Wenn wir den deutschen Satz *Sie hat Brüder* in eine Sprache übersetzen, die einen Dual und einen Plural unterscheidet, dann sind wir gezwungen, entweder unsere eigene Wahl zwischen den beiden Aussagen „Sie hat zwei Brüder“ – „Sie hat mehr als zwei“ zu treffen oder die Entscheidung dem Hörer zu überlassen und zu sagen „Sie hat entweder zwei oder mehr als zwei Brüder“. Ebenso ist man, wenn man von einer Sprache, die keinen grammatischen Numerus unterscheidet, ins Deutsche übersetzt, gezwungen, eine der beiden Möglichkeiten zu wählen: *Bruder* oder *Brüder* oder den Empfänger dieser Mitteilung vor die Alternative zu stellen: *Sie hat entweder einen oder mehr als einen Bruder*.

Wie Boas treffend bemerkt hat, bestimmt die grammatische Struktur einer Sprache (im Gegensatz zu ihrem lexikalischen Inventar) jene Aspekte der Erfahrung, die in der gegebenen Sprache ausgedrückt werden müssen: „Wir haben zwischen diesen Aspekten zu wählen, und der eine oder der andere muß gewählt werden.“⁸ Um den englischen Satz *I hired a worker* richtig zu übersetzen, braucht ein Russe zusätzliche Information, ob diese Handlung vollendet war oder nicht, und ob der Arbeiter ein Mann oder eine Frau war, da er eine Wahl zu treffen hat zwischen einem Verb mit komplementivem oder nicht-komplementivem Aspekt – *narjal* oder *narimal* – und zwischen einem Substantiv männlichen oder weiblichen Geschlechts – *rabotnika* oder *rabotnicu*. Wenn ich den Sprecher des englischen Satzes danach frage, ob der Arbeiter ein Mann oder eine Frau war, dann kann meine Frage als irrelevant oder indiskret angesehen werden, wohingegen in der russischen Version dieses Satzes eine Antwort auf diese Frage notwendig ist. Andererseits wird die Übersetzung, welches auch immer die Wahl der grammatischen Formen des Russischen für die Übersetzung der zitierten englischen Aussage ist, keine Antwort geben auf die Frage, ob ich den Arbeiter *einstellte* (*hired*) oder *eingestellt habe* (*have hired*), oder ob er/sie ein(e) bestimmte(r) oder unbestimmte(r) Arbeiter(in) (*a* oder *the*) war. Da die Information, die die grammatische Struktur des Englischen und des Russischen erfordern,

unterschiedlich ist, stehen wir vor einer recht unterschiedlichen Wahl von Alternativsituationen; deshalb könnte eine Kette von Übersetzungen ein und desselben isolierten Satzes vom Englischen ins Russische, und umgekehrt, solch einer Mitteilung ihren anfänglichen Gehalt völlig nehmen. Der Genfer Linguist S. Karcevskij pflegte solch einen allmählichen Verlust zu vergleichen mit einer Reihe ungünstiger Geldtransaktionen. Offenbar ist jedoch der Informationsverlust umso geringer, je reicher der Kontext einer Mitteilung ist.

Sprachen unterscheiden sich im wesentlichen durch das, was sie mitteilen *müssen* und nicht durch das, was sie mitteilen *können*. Jedes Verb einer gegebenen Sprache wirft in imperativer Weise eine Anzahl ganz bestimmter Ja-oder-nein-Fragen auf, wie z. B.: wird das berichtete Geschehen mit oder ohne Bezug auf seine Vollendung gesehen? Wird das berichtete Geschehen als dem Sprechakt vorhergehend oder nicht vorgestellt? Die Aufmerksamkeit einheimischer Sprecher und Hörer wird natürlich ständig auf die Einzelheiten gerichtet sein, die in ihrem Sprachcode obligatorisch sind.

Die Sprache hängt in ihrer Erkenntnisfunktion in sehr geringem Maße von der grammatischen Struktur ab, da die Bestimmung unserer Erfahrung in komplementärer Beziehung zu den metalinguistischen Operationen steht – die Erkenntnisebene der Sprache läßt nicht nur die Interpretation durch eine andere Codierung, d. h. Übersetzung, zu, sondern fordert sie geradezu. Jede Annahme, daß es Erkenntnisse gäbe, die unaussprechbar oder unübersetzbar seien, wäre ein Widerspruch in sich selbst. Im Scherz, in Träumen, in der Magie, kurz in dem, was man die Sprachmythologie des Alltags nennen könnte, und vor allem in der Dichtung haben die grammatischen Kategorien jedoch große semantische Bedeutung. Unter diesen Bedingungen wird die Frage der Übersetzung noch verwickelter und umstrittener.

Selbst solch eine Kategorie wie das grammatische Geschlecht, das oft als rein formale Kategorie angeführt wird, spielt in dem mythologischen Verhalten einer Sprachgemeinschaft eine große Rolle. Im Russischen kann das Femininum keine männliche Person bezeichnen, noch kann das Maskulinum eine weibliche Person charakterisieren. Die Arten der Personifizierung oder der metaphorischen Interpretation unbelebter Substantive wird durch ihr Geschlecht beeinflusst. Ein Test im Psychologischen Institut Moskaus (1915) hat gezeigt, daß Russen, die dazu neigen, die Wochentage zu personifizieren, Montag, Dienstag und Donnerstag durchweg als männlich darstellten und Mittwoch, Freitag und Sonnabend als weiblich, ohne dabei zu merken, daß diese Distribution auf dem männlichen Geschlecht der drei ersten Namen (*ponedel'nik*,

vtornik, červerg) im Gegensatz zum weiblichen Geschlecht der anderen (*sreda, pjatnica, subбота*) beruht. Die Tatsache, daß das Wort für Freitag in einigen slavischen Sprachen männlichen, in anderen weiblichen Geschlechts ist, spiegelt sich in den Volkstraditionen der entsprechenden Völker wider, die sich in ihrem Freitagsritual unterscheiden. Der weit verbreitete russische Aberglaube, daß ein heruntergefallenes Messer einen männlichen Gast und eine heruntergefallene Gabel einen weiblichen Gast ankündigt, wird durch das männliche Geschlecht von *nož* ('Messer') und das weibliche von *vilka* ('Gabel') im Russischen bestimmt. In slavischen und in anderen Sprachen, in denen „Tag“ männlichen und „Nacht“ weiblichen Geschlechts ist, wird der Tag von den Dichtern als Geliebter der Nacht dargestellt. Der russische Maler Repin wunderte sich, warum die Sünde von deutschen Künstlern als Frau dargestellt worden war: er wußte nicht, daß „Sünde“ im Deutschen feminin (*die Sünde*), im Russischen aber männlich (*грех*) ist. Desgleichen wunderte sich ein russisches Kind, als es eine Übersetzung deutscher Märchen las, daß der Tod, der doch ganz offensichtlich eine Frau ist (russ. *smert'* = fem.), als alter Mann dargestellt wurde (dt. *der Tod* = mask.). *My Sister Life*, der Titel eines Gedichtbandes von Boris Pasternak, ist im Russischen ganz normal, wo „Leben“ weiblichen Geschlechts ist (*žizn'*), er reichte jedoch, um den tschechischen Dichter Josef Hora bei seinem Versuch, diese Gedichte zu übersetzen, zur Verzweiflung zu bringen, da dieses Substantiv im Tschechischen männlich ist (*život*).

Welches war das erste Problem, vor dem die slavische Literatur ganz an ihrem Anfang stand? Erstaunlicherweise scheinen die Schwierigkeit des Übersetzers, die Symbolik der Genera beizubehalten, und die Irrelevanz dieser Schwierigkeit was die reine Erkenntnis anbelangt, das Hauptthema des ersten originellen slavischen Werkes zu sein: dem Vorwort zur ersten Übersetzung des *Evangeliums*, die in der ersten Hälfte der sechziger Jahre des 9. Jahrhunderts von dem Begründer der slavischen Schrift und Liturgie, Konstantin, dem Philosophen, gemacht und kürzlich von A. Vaillant rekonstruiert und interpretiert worden ist.⁹ „Das Griechische kann, wenn es in eine andere Sprache übersetzt wird, nicht immer völlig wiedergegeben werden und dies gilt für jede Sprache, die übersetzt wird“, sagt der slavische Apostel. „Substantive wie *παράκλησις* 'Fluß' und *ἀστρον* 'Stern', die im Griechischen maskulin sind, sind in einer anderen Sprache feminin wie im Falle von slavisch *рѣка* und *звѣзда*. „Nach Vaillants Kommentar macht diese Divergenz die symbolische Identifizierung der Flüsse mit Dämonen und der Sterne mit Engeln in der slavischen Übersetzung zweier Bibelverse von Matthäus (7:25 und 2:9) unmöglich. Diesem dichterischen Hindernis stellt der Heilige Kon-

stantin jedoch entschieden die Lehre von Dionysius, dem Areopagiten, entgegen, nach der das Hauptinteresse den Erkenntniswerten (*sitē razumu*) zukommt und nicht den Wörtern selbst.

Sprachliche Gleichungen werden in der Dichtung zu einem Aufbauprinzip des Textes. Syntaktische und morphologische Kategorien, Wurzeln und Affixe, Phoneme und ihre Komponenten (unterscheidende Züge) – kurz, alle Konstituenten des Sprachcodes – werden einander gegenübergestellt, nebeneinander gestellt, in eine Kontiguitätsbeziehung nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und des Gegensatzes gebracht und tragen ihre eigene autonome Bedeutung. Phonologische Ähnlichkeit wird als semantische Verwandtschaft empfunden. Das Wortspiel, oder um einen gebildeteren und vielleicht genaueren Terminus zu gebrauchen – die Paronomasie herrscht in der Dichtkunst vor, und Dichtung ist, ob ihre Vorranghaft nun absolut oder eingeschränkt ist, per definitionem unübersetzbar. Möglich ist nur schöpferische Übertragung: entweder die inner-sprachliche – von einer dichterischen Form in eine andere – oder die zwischensprachliche – von einer Sprache in eine andere – oder schließlich die intersemiotische Übertragung – von einem Zeichensystem in ein anderes, z. B. von der Sprachkunst in die Musik, den Tanz, den Film oder die Malerei.

Wenn wir den traditionellen Ausspruch *Traduttore, traditore* ins Deutsche zu übersetzen hätten als ‚der Übersetzer ist ein Verräter‘, dann würden wir dem reizenden Epigramm des Italienschen seinen ganzen paronomastischen Wert nehmen. Aufgrund dieser Erkenntnis würden wir uns deshalb gezwungen sehen, diesen Aphorismus in eine explizitere Aussage umzuwandeln und auf die Frage: Übersetzer welcher Mittelungen? Verräter welcher Werte? zu antworten.

- 1 Erschienen als „On Linguistic Aspects of Translation“, *On Translation*, Harvard University Press, and New York, Oxford University Press, 1966, S. 232-239.
- 2 Bertrand Russell, *Logical Positivism*, *Revue Internationale de Philosophie*, IV, 1950, 18; vgl. S. 3.
- 3 vgl. John Dewey, Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning, *The Journal of Philosophy*, XLIII, 1946, S. 91.
- 4 B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, Cambridge, Mass., 1956, S. 235.
- 5 Niels Bohr, *On the Notions of Causality and Complementarity*, *Dialectica*, I, 1948, S. 317 f.
- 6 James R. Masterson and Wendell Brooks Phillips, *Federal Prose*, Chapel Hill, N. C., 1948, S. 40 f.
- 7 vgl. Knut Bergsland, *Finsk-ugrisk og almen språkvitenskap*, *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap*, XV (1949), S. 374 f.
- 8 Franz Boas, *Language, General Anthropology*, Boston, 1938, S. 132 f.
- 9 André Vaillant, *La Préface de l'Évangélaire vieux-slave*, *Revue des Etudes Slaves*, XXIV, 1948, S. 5 f.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
 Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
 Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
 10. Sitzung 08.05.17

- Texte 1. Jürgen Link, Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes
 2. Christian Kiening, Zwischen Körper und Schrift (Auszug)

Text 1: Jürgen Link, Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1977)
 (Frankfurt am Main 1977 (Fischer))

paare, die nicht das gleiche meinen. Auf der einen Seite steht narrative und lyrische Textkonstitution gegeneinander, wir können auch sagen: Narrativik und Lyrik – auf der anderen Seite: prosaische und poetische Form, Prosa und Poesie. Das eine kann mit dem anderen kombiniert werden: wir können eine Prosageschichte in Reime bringen, dann haben wir zwar Poesie daraus gemacht, aber noch nicht Lyrik, denn an der zugrunde liegenden Geschichte hat sich nichts geändert. Unsere Reimgeschichte wäre ein narrativer Text in poetischer Form, und genau darum handelt es sich bei Schillers Balladen wie z. B. dem *Taucher*.

Die gerade getroffene Unterscheidung wird der eine oder andere Leser vielleicht als denn doch etwas zu rasch und burschikos hingegagt empfinden. Sollen wir denn wirklich poetische Geschichten aus der Lyrik ausscheiden und der Narrativik zuweisen? Ist es richtig, z. B. zwischen Schillers Balladen und seinen übrigen Gedichten einen so tiefgreifenden Gattungsunterschied anzunehmen?

Wir wollen diese Frage zunächst ein wenig genauer untersuchen. Als Anschauungsmaterial sollen uns die beiden Fassungen der Hebelschen Geschichte vom Unverhofften Wiedersehen dienen, mit der wir uns in der vorangegangenen Lektion ausführlich beschäftigt haben.

Wir beginnen mit der Umdichtung von Friedrich Rückert. Sie heißt *Die Goldne Hochzeit* und umfaßt 21 achtzeilige Strophen, von denen wir hier nur einige betrachten können.

Hier zunächst die vier Eingangsstrophen:

Die Goldne Hochzeit
 »Brechtet auf den Felsenschacht,
 Der geruht hat lang;
 Zieht hervor aus seiner Nacht
 Goldnen Überschwang!
 Sprenget auf den Grubengang,
 Daß die Wunderpracht,
 Die er längst in sich verschlang,
 Sei ans Licht gebracht!«

Höret ihr, wie auf den Höhen
 Zither spielt der Geist,
 Wie uns lockend sein Geißen
 Hier zur Bergwand weist?
 Rühret Arm und Waffen dreist,
 Wühlet mit Gedröhn,
 Bis der Fund, den er verheißt,
 Daliegt goldenschnö! –

235

9. Jürgen Link
 Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes

In der letzten Lektion hatten wir uns mit grundlegenden Eigenschaften narrativer Textkonstitution beschäftigt. Als Beispiel diente uns dabei Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*. Diese kleine Erzählung ist in Prosa geschrieben. Hätten wir uns gefragt, warum sie sicherlich nicht zur Gattung Lyrik gehört, so wären wir vielleicht versucht gewesen zu sagen: »Nun ja: Hebel erzählt in Prosa, so wie unseries dem Nachbarn oder Bekannten eine Geschichte erzählen würde. Er reimt nicht in Versen. Im Buch hat seine Erzählung ein normales Schriftbild.« Und doch hatten wir die narrative Textkonstitution unabhängig von der Prosa- oder Versform definiert. Als wesentlich hatten wir nur genannt: dem Text muß eine Geschichte zugrunde liegen, d. h. die semantische Gliederung eines zeitlichen Geschehens nach dem Prinzip der umkehrbaren (irreversiblen) Umwandlung einer Anfangs-Situation in eine End-Situation. Haben wir dabei eventuell etwas vergessen?

Überlegen wir einmal: Leicht könnten wir uns vorstellen, daß Hebel selbst oder ein anderer Autor die Geschichte vom »Unverhofften Wiedersehen« in Verse gebracht hätte. Wie wir gleich feststellen werden, wurde Hebels Anekdote tatsächlich zweimal als Anregung für gereimte rhythmisierte Fassungen verwendet: einmal bei Achim von Arnim und einmal bei Friedrich Rückert. Wir können uns vorstellen, was das Resultat einer solchen Versifizierung sein wird: es wird dadurch so etwas wie eine Ballade zustande kommen.

Wir erinnern uns an die Schulzeit und an Schiller:

Jetzt schnell, eh die Brandung wiederkehrt,
 Der Jüngling sich Gott befeihlt,
 Und – ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
 Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült,
 Und geheimnisvoll über dem kühnen Schwimmer
 Schließt sich der Rachen, er zeigt sich nimmer.

Das ist eine Strophe aus dem *Taucher*. Sie hat Verse und Reime, aber eindeutig liegt auch ihr eine Geschichte zugrunde, die wir alle kennen und in Prosa wiedergeben könnten. Ist also eine solche Ballade nicht auch narrativ? Und heißt das dann, daß sie nicht zur Lyrik gehört? Die Begriffe scheinen ziemlich verwirrt – versuchen wir, sie zu entwirren:

Die Verwirrung beruht auf der Vermengung zweier Begriffs-

234

Und die Schar der Knapen bringt,
 Sonder Zeitverlust,
 Schaufel, Karst und Hack', und schwingt
 Sie mit Macht und Lust.
 Bis ihr Fleiß den tauben Wust
 Des Gesteins bezwingt,
 Und entgegen Erzgekrust
 Ihren Streichen springt.
 Aber aus dem offenen Spalt,
 Was man sich verspricht,
 Zieht man itzt den Reichgehalt
 Schwereu Goldes nicht;
 Staunend aus der Nacht ans Licht
 Zieht man die Gestalt
 Eines Jünglings, von Gesicht
 Schön, doch todeskalt.

Ist das denn Narrativik, ist das eine Geschichte? Alles scheint doch ein wenig verworren. Was spielt sich denn nun eigentlich ab? Nun: bei unserer Analyse Hebels und der Narrativik allgemein hatten wir niemals behauptet, Geschichten müßten immer schön in chronologischer Reihenfolge erzählt werden. Rückert beginnt die Hebelsche Geschichte also mit dem Anfang des Schlufteils: nach 50 Jahren öffnen die Bergknapen den Stollen und finden die konservierte Leiche des jungen Bergmanns. Gut!, das haben wir natürlich auch gemerkt, besonders aufgrund der letzten beiden Strophen. Aber zu Beginn war von »ihr« und »wir« die Rede, ohne daß im mindesten klar wurde, worauf sich das in der Geschichte bezog. In der Tat sind hier Stützge auf gefallen, die zumindest zur Lyrik hin tendieren, obwohl sich alle Anreden auf die Geschichte beziehen lassen:

Brechet auf den Feisenschacht,
 Der geruht hat lang' ...

Rückert hat diese Aufforderung zu Beginn in Anführungszeichen gesetzt. Es spricht hier also der Auftraggeber der Bergknapen, der Steiger also oder der Unternehmer; er fordert die Knapen auf, nach Gold zu graben. Anschließend heißt es:

Höret ihr, wie auf den Höhn
 Zither spielt der Geist,
 Wie uns lockend sein Getön
 Hier zur Bergwand weist?

Diese Frage steht nicht in Anführungszeichen, dementsprechend muß man sie als sogenannten »inneren Monolog« der Bergknapen deuten. Daß sie hier nur denken, nicht aber laut sprechen, ist umso erklärlicher, als sie vom »Geist« des Berges gerade einen geheimnisvollen Wink erhalten, wo sie graben sollen. Der Geist lockt sie zu der Stelle, wo der Jüngling verborgen liegt.

Alle Anreden sind also den in der Geschichte Handelnden eindeutig zuzuordnen. Alles könnte so auch in einer Prosafassung stehen. Gerade der »innere Monolog« begegnet sehr häufig auch in Romanen oder Erzählungen. Und doch nähert sich der Gebrauch der Anredeformen, das Verwechslungsspiel von »ihr« und »wir« einem Merkmal der Lyrik im engeren Sinne an, das wir später betrachten werden: dem absoluten Gebrauch der Personalpronomina, d. h. ihrem Gebrauch ohne eindeutige Zuweisung zu bestimmten Personen.

Der Beginn der Rückertschen Ballade bedeutete zugleich die größte Annäherung an eigentliche Lyrik. Im weiteren Verlauf bleibt alles ganz narrativ, wie folgende weitere Auszüge zeigen sollen:

Durch den Strom der Menge bricht,
 Die mit Staunen weicht,
 Eine Greisin; stört sie nicht,
 Wie sie näher schleicht!
 Die, wie sie den Platz erreicht,
 Thränend ihr Gesicht
 Zu dem Jüngling niederneigt,
 Dann es hebt, und spricht:
 [...]
 Die ihr mich von Haupt und Haar
 Zitternd und ergraut
 Sehet, heut vor fünfzig Jahr
 War ich eine Braut.
 Er hier, den ihr vor mir schaut
 Liegen goldenklar,
 Sollt als Braut'gam mir vertraut
 Werden am Altar.

Rückert hat seine *Goldne Hochzeit* selbst in den Abschnitt »Volkssagen« seiner Gedichte eingeordnet, der außerhalb seiner eigentlichen lyrischen Gedichte steht. Sagen sind ähnlich wie Märchen eindeutig narrative Formen, in Prosa sowohl wie in Versform möglich. Wir scheinen mithin zu Recht solche narrativen, balladesken Gedichte aus der eigentlichen Lyrik auszuschießen.

Wenn wir das tun, so wollen wir allerdings nicht in einem schematischen und beckmesserischen Sinne verstanden werden. Es wird sich als nützlich erweisen, die lyrische Gattung idealtypisch möglichst präzise zu definieren. Darüber dürfen wir jedoch nie vergessen, daß es in der Wirklichkeit nicht nur reine Gattungen gibt, daß vielmehr Mischungen und Grenzformen nicht nur möglich, sondern sehr häufig und oft genug besonders reizvoll sind. Werfen wir einen letzten Blick auf Rückerts Gedicht:

Fünlundzwanzig noch einmal
Gingen mir vorbei,
Daß ich heut, gebückt und kahl,
Goldhochzeitrin sei.
Welche Wunderzauberei
Bringt an Tages Strahl
Mir zur Goldhochzeit herbei
Gilden den Gemahl?

An dieser Strophe zeigt sich, warum Rückert seine Fassung *Die Goldne Hochzeit* genannt hat: bei ihm wird zwar das narrative Grundschema Hebels übernommen (>tot-lebendig / >lebendig-tot<), alle Gegensätze werden jedoch zusätzlich noch auf einen identischen Begriff gebracht: den des >Gold<. Im Berg wird nicht irgendein Erz, sondern >Gold< gegraben. Die Leiche des Jünglings ist selbst vergoldet, sie erscheint sozusagen als >Gold in zweiter Potenz<. Worin diese besondere Identität besteht, erklärt die Braut: >Gold< ist auch Symbol der Treue. Schließlich tritt noch die Zahl »50 Jahre« hinzu: die Zahl der »goldenen Hochzeit«. Hier bezieht das Gedicht sich auf den *pragmatischen* Bereich der Leserschaft: es bietet sich geradezu an, von einem Enkelchen auf einer »goldenen Hochzeit« dem Jubiläumspaar vorgetragen zu werden.

Wir werden Rückerts Verfahren mit dem Konzept des >Gold< später als allgemein poetisches, besonders aber lyrisches Verfahren noch genauer besprechen. Auch hier zeigt sich also eine gewisse Tendenz zur Lyrik.
Diese Tendenz würde sich in Achim von Arnims Version *Des ersten Bergmanns ewige Jugend* noch viel deutlicher nachweisen lassen. Zwar ist auch seine Fassung von ihrer Grundstruktur her narrativ und balladisch, aber noch stärker als bei Rückert wird die narrative Kette aufgelöst zugunsten eingeschobener lyrischer Impressionen.

Arnims Version beginnt folgendermaßen:

Ein Knabe lacht sich an im Bronnen,
Hält Festtagskuchen in der Hand,

Er hatte lange nachgesonnen,
Was drunten für ein neues Land.
Gar lange hatte er gesonnen,
Wie drunten sei der Quelle Lauf;
So grub er endlich einen Bronnen,
Und ruft still ich sich, Glück auf!
Ihm ist sein Kopf voll Fröhlichkeiten,
Von selber lacht der schöne Mund,
Er weiß nicht, was es kann bedeuten
Doch thut sich ihm so vieles kund.

Er höret fern den Tanz erschallen,
Er ist zum Tanzen noch zu jung,
Der Wasserbilder spiegelnd Wallen
Umzieht ihn mit Verwandlung,
Es wandelte wie Wetterleuchten
Der hellen Wolken Wunderschar,
Doch anders will es ihm noch deuchten,
Als eine Frau sich stellet dar:
Da weichen alle bunten Wellen,
Sie schauet, küßt sein spiegelnd Bild,
Er sieht sie, wo er sich mag stellen,
Auch ist sie gar kein Spiegelbild.

Ein Zusammenhang mit der Hebelschen Geschichte will sich hier zunächst gar nicht ergeben. Das liegt einmal daran, daß Arnim das Motiv des Berges und des jungen Bergmanns im Sinne eines in der Romantik immer wiederkehrenden Symbols gedeutet hat: danach steht der Berg und besonders die Tiefe des Berges für die irrationalen Kräfte des Unbewußten und der Poesie, und diese Kräfte symbolisieren sich nicht nur im Gebirge, sondern auch in anderen Naturelementen wie dem Wasser. So kommt es, daß Arnim eine mythische »Königin des Berges« konstruieren kann, die sich dem jungen Helden zunächst im Wasser eines Brunnens, in dessen Tiefe er sich wie Narziß verliebt hat, offenbart. Daß er danach im Bergbau tätig ist, deutet Arnim entsprechend als Liebesverhältnis zur mythischen »Königin des Berges«. Als der Held sich dann später irdisch verliebt und verlobt, behält die Königin ihn aus Eifersucht bei sich in der Tiefe, wo er nach fünfzig Jahren gefunden wird. Mit der Kenntnis dieses narrativen Schemas bei Arnim sind dennoch die Unschärfen des Textes keineswegs sämtlich beseitigt. So wechsetz. B. das Tempus ohne Motivation durch die zugrunde liegende Geschichte:

So grub er endlich einen Bronnen,
Und ruft still in sich, Glück auf!

Hier wird die Vergangenheit mit der Gegenwart identifiziert. Das Umgekehrte ereignet sich in der folgenden Strophe:

Der Wasserbilder spiegelnd Wallen
Umzieht ihn mit Verwandlung,
Es wandelte wie Wetterleuchten
Der hellen Wolken Wunderschar.

Offenbar benutzte Arnim die Tempora ohne festen Bezug zur Geschichte, wir wollen sagen: absolut. Wir werden feststellen, daß es sich dabei um ein typisch lyrisches Verfahren handelt. Ebenso könnte die durchgängige Symbolik als eine Eigenschaft erscheinen, die besonders untersucht werden müßte.

Wir wollen hier diese Überlegungen am Beispiel der poetischen Fassungen von Hebels ›Unverhofftem Wiedersehen‹ abbrechen. Wir bezwecken damit vor allem, daß die folgende idealtypische Definition lyrischer Textkonstitution nicht als zu schematisch mißverstanden wird: Wie uns gerade die balladesken Texte gezeigt haben, können in narrativen Texten bestimmte Merkmale der Lyrik wie absoluter Gebrauch der Personalpronomina und Tempora oder eine lyrische Art der Symbolik vorkommen: das ändert aber nichts an der Tatsache, daß solche Texte hauptsächlich in die Narrativik einzuordnen bleiben.

Wir setzen nun unsere systematischen Überlegungen fort. Wir waren bei der Folgerung stehen geblieben, daß ein lyrischer Text vor allem dadurch gekennzeichnet sein müßte, daß er nicht-narrativ konstituiert wäre. Also dürfte ihm keine Geschichte zugrunde liegen. Hören wir uns unser erstes Beispiel an, ein lyrisches Gedicht des Schweizer Dichters Conrad Ferdinand Meyer:

ZWEI SEGEL

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eines zu rasten,
Ruhet auch sein Gesell.

Vergleichen wir dieses Gedicht mit Hebels ›Unverhofftem Wiedersehen‹ oder auch mit Schillers ›Taucher‹, so tritt die besondere Textkonstitution der Lyrik deutlich hervor: Zur narrativen Struktur der Geschichte gehört notwendig eine nicht umkehrbare Nacheinander-Ordnung bestimmter Handlungen wie etwa von Jugend/Alter, Liebe/Tod in Hebels Erzählung. Dieses Nacheinander der Geschichte ist prinzipiell, es bliebe auch dann bestehen, wenn Hebel etwa seine Erzählung mit dem Tod, mit dem Schluß begonnen hätte. Im Bewußtsein des Lesers, der die ganze Erzählung gelesen hätte, würde die Geschichte sich dennoch im Nacheinander ordnen.

In dem Gedicht von Meyer gibt es auch einzelne Vorgänge und Handlungen: es ist von der ›Bewegung‹ von Segeln im Wind die Rede. Aber ein nicht umkehrbares Nacheinander von Handlungen existiert nicht. Die Vorgänge aller drei Strophen erscheinen gleichzeitig, oder besser gesagt: außerzeitlich. Die ›Bewegung‹ der Segel wirkt auf der einen Seite wie ein punktueller Vorgang, wie eine Momentaufnahme, etwa ein Urlaubsfoto oder auch ein Reklamebild, auf der anderen Seite erscheint das Ganze deshalb auch der Zeit enthoben, außerhalb des Nacheinander in idealer Gleichzeitigkeit ›ewig‹ dauernd. Dieser Effekt ist in erster Linie das Ergebnis der nicht-narrativen Textkonstitution, d. h. einer Textkonstitution, die sich nicht auf eine Geschichte stützt. Hören wir noch einmal die erste Strophe:

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Hier fehlen sogar völlig finite, d. h. durch Tempus und Person bestimmte Verben: statt dessen wird die gesamte Sprachhandlung von den beiden Partizipien ›erhellend‹ und ›schwellend‹ getragen, die die nicht-narrative Punktualität besonders überzeugend zum Ausdruck bringen. Würden wir die Strophe ins Narrative umschreiben, etwa so

Es waren einmal zwei Segel, die erhellten eine tiefblaue Bucht – so bemerken wir sofort, daß wir bereits durch diesen narrativen Beginn eine ganz andere Textsorte konstituiert hätten. Wir könnten nun unmöglich so fortfahren wie Meyer, egal ob in Poesie oder Prosa.

Die erste und grundlegendste Eigenschaft des lyrischen Textes ist also seine Nicht-Narrativität. Aber haben wir damit schon viel gewonnen? Können wir nun etwa den Eindruck, den uns das

Gedicht ›Zwei Segel‹ hinterlassen hat, erklären? Ganz sicherlich nicht ausreichend. Denn wenn wir unsere Leser jetzt sofort einzeln über ihre Eindrücke befragen könnten, so bekämen wir ganz sicher völlig andere Antworten als die: ›Dieser Text war nicht-narrativ.‹

Vielleicht würde der eine oder andere sagen, dieser Text habe ihn in eine gewisse ›Stimmung‹ versetzt, vielleicht auch, er habe bei ihm bestimmte ›Gefühle‹ wachgerufen. Und möglicherweise würde er gerade solche Eindrücke als typisch für Lyrikaufnahme halten. Er würde meinen, das wäre der entscheidende Unterschied zu narrativen Texten, wo man vielleicht mehr mit dem ›Verstand‹ dabei sei, wo man ›Spannung‹ empfinde u. ä. Sicher wäre diese Auffassung nicht so verbreitet, wenn sie nicht tatsächliche Eigenschaften der Lyrik im Blick hätte. Nur: Können uns Begriffe wie ›Gefühlsausdruck‹ und ›Stimmung‹ wirklich weiterhelfen? Versuchen wir, der Frage nachzugehen.

Wohl etwa dies: Der Autor, hier Conrad Ferdinand Meyer, habe

vielleicht beim Anblick weißer Segel auf einem See oder am Meer, intensiv gefühlt, er habe eben eine poetische Stimmung gehabt. Die habe er dann zu Papier gebracht derart, daß wir als Hörer oder Leser des Gedichtes dann ebenso intensiv die gleiche oder eine ähnliche Stimmung nachfühlen könnten. Gegen diese weitverbreitete Vorstellung sprechen allerdings schwerwiegende Tatsachen: Zunächst der literarische Produktionsvorgang selbst. Kaum irgendwo läßt sich feststellen, daß einem Autor mitten im Gefühl einer Stimmung, sei es etwa einer Naturstimmung oder eines erotischen Gefühls das Gedicht als deren Ausdruck sozusagen direkt aus der Feder geflossen wäre. Und gerade Conrad Ferdinand Meyer ist ein Autor, der oft jahrelang an seinen Gedichten herumfeilte und dabei ganz offensichtlich viel rationale Verstandesarbeit leistete. Hinzu kommt das Medium des Textes selbst: es ist sprachlich. Psychische Zustände aber, die wir Gefühle nennen, sei es Angst, sei es Lust, werden weit eher durch komplexe sinnliche Gestalten wie etwa Bilder erregt als durch Sprache. Dementsprechend lautet das Argument meistens auch: die lyrische Sprache sei fähig, bestimmte Bilder sinnlich so konkret hervorzurufen, daß eine entsprechende Stimmung dadurch ausgelöst würde. Aber fragen wir uns noch einmal, was wir von dem Gedicht ›Zwei Segel‹ aufgenommen haben, was in uns ›nachschwungen‹ hat, wie die Vertreter der Stimmungstheorie sagen würden. War das wirklich nur die bildliche Vorstellung zweier weißer Segel auf blauem Wasser? Dieses Bild könnte uns ein raffiniert gemachtes Reklamefoto in bunt möglicherweise viel

intensiver ›unter die Haut gehen lassen‹. Aber die Segel waren im Gedicht nicht nur sinnlich repräsentiert, die schienen noch einen tieferen Sinn, eine weitergehende Bedeutung zu tragen. Eine solche mehrfache Bedeutung spielte in unserem Eindruck sicherlich eine größere Rolle als nur das Bild. Eine solche mehrfache Bedeutung aber ist eine sprachliche Struktur und insofern etwas rational Zugängliches, keineswegs nur eine Gefühlsstimmung. Diese besondere sprachliche Struktur der Lyrik gilt es also zu analysieren. Ausgangspunkt unserer Überlegungen soll die bekannte Erscheinung des Liedes, d. h. des musikalisch vertonten lyrischen Textes sein.

Auch dabei, etwa bei einer Vertonung von Hugo Wolff, könnte man natürlich von Stimmung und Gefühl reden. Aber man versteht vielleicht besser, was damit konkret gemeint ist: es werden gleichzeitig mindestens zwei verschiedene Bedeutungsstrukturen, der sprachliche Text und die musikalische Folge, aufgenommen. Außer der Abfolge beider einzelnen Strukturen existiert also ständig die gleichzeitige Einheit von beiden, die natürlich auch gegensätzlich sein kann. Man kann sich das bildlich klarmachen durch das Beispiel eines mehrstimmigen musikalischen Satzes: darin gibt es horizontale und vertikale Beziehungen. Im Liede wären die Beziehungen zwischen Wort und Ton vertikaler Art.

Denken wir uns nun die Musik wieder weg. Kehren wir zurück zu unserem Meyer-Gedicht. Wir sehen nun, daß wir auch ohne musikalische Ebene, allein im sprachlichen Text, gleichzeitig mehrere Ebenen haben, die wir mit mehreren Stimmen einer Komposition vergleichen könnten. Eine besondere Ebene bildet der rein lautliche und rhythmische Ablauf. Stellen wir uns eine Sprache vor, die wir nicht verstehen. Wir würden dennoch den regelmäßigen Rhythmus der Verse und die Wiederkehr gleicher Klänge wahrnehmen. Vielleicht gefällt uns das Klangarrangement der Strophen sogar, ohne daß wir deren Sinn begreifen. Auch wer kein Spanisch kann, ist vielleicht vom Klang der Strophen des folgenden Gedichtes fasziniert, das der im spanischen Bürgerkrieg ermordete republikanische Dichter Federico Garcia Lorca 1924 schrieb:

Canción de Jinete

Córdoba.

Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

Ay qué camino tan largo!

Ay mi jaca valerosa!

Ay qué la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.

Lejana y sola.

Reiterlied

Córdoba.

Einsam und fern.

Schwarzes Pferd, großer Mond,
Oliven in der Tasche meines Sattels.
Wohl kenne ich die Wege,
doch nie mehr erreiche ich Córdoba.

Durch die Ebene, durch den Wind –
schwarzes Pferd, roter Mond.
Der Tod starrt mich an
von den Türmen von Córdoba.

Ach, wie lang ist der Weg!

Ach, mein wackeres Pferd!

Ach, mich holt schon der Tod,
eh ich ankomm' in Córdoba!

Córdoba.

Einsam und fern.

Wenn man der Sprache aber mächtig ist, dann kann man sogleich noch mehr sagen, und damit sind wir bei den Fakten, die dem Klischee von der ›Stimmung‹ und vom ›Gefühlsausdruck‹ zugrunde liegen: wir empfinden Lautfolge und Rhythmus als passend zur Bedeutung der Sprache, die vertikale Beziehung zwischen beiden Ebenen scheint uns als harmonisch, der Sinn der Worte ist von Meyer sozusagen überzeugend lautlich ›vertont‹ worden. Im Text ist von harmonischer ›Bewegung‹ die Rede – und auch der Rhythmus bewegt sich ohne Stauungen und Brüche, sozusagen ›gleichend‹ vorwärts. Nirgends widerspricht die Satzbeziehung dem Vers:

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

Achzet man einmal auf solche vertikale Korrespondenzen, so fällt einem zusätzlich auf, daß auch der regelmäßig abwechselnde

Reim von je zwei Versen, der sogenannte Kreuzreim, sehr gut paßt zu den zwei Segeln, die gemeinsam schnell oder langsam fortschreiten.

Wir können nun bereits vorläufig zusammenfassen: Das, was bei der Lyrik die ›Stimmung‹ zu sein scheint, beruht darauf, daß die lyrische Textkonstitution die Tendenz besitzt, mehrere Ebenen mit Bedeutung, d. h. mehrere Teilstrukturen nach Art eines mehrstimmigen musikalischen Satzes aufeinanderzuschichten. So entsteht eine Gesamtstruktur, die wir überstrukturiert nennen wollen. Lyrische Textkonstitution ist also gleichzeitig nicht-narrativ und überstrukturiert. Beides zusammen produziert jene Intensität der Rezeption, die häufig auch verstärkende emotionale Reaktionen auslöst. Wir sehen nun, inwiefern Lyrik tatsächlich mit dem Problem-Kreis des ›Gefühls‹ in Zusammenhang steht. Uns soll jedoch im folgenden lediglich die auslösende semantische Struktur beschäftigen, nicht die Frage des möglichen psychischen Echos, die dem Bereich einer strukturalen Tiefenpsychologie zuzuweisen wäre.

Wenn wir von mehreren gleichzeitig existierenden Bedeutungsebenen im lyrischen Text sprechen, so scheint das paradox zu sein. Wäre das nicht im Grunde so, als ob mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes sprächen wie manchmal in der Oper, nur daß dort jeder Satz so oft wiederholt wird, bis man schließlich alles mitbekommt? Und weiter: wie soll denn die Lautebene, der Klangkörper des Textes einen eigenen Sinn bekommen, der nicht mit der normalen Bedeutung der Wörter identisch ist? Dies ist in der Tat ein zentrales Problem der Lyrikkforschung.

Das Beispiel der Aufnahme eines fremdsprachigen Textes durch einen Hörer, der die Sprache nicht versteht, zeigt zunächst folgendes: Könnte der Rhythmus noch nach Kriterien wie ›glatt‹ oder ›hart‹ eingeordnet werden, so sind die Laute allein an und für sich bedeutungslos. Verbindet man etwas mit den Lauten, so bewußt oder unbewußt durch Ähnlichkeiten mit bekannten Wörtern einer bekannten Sprache. Die Bedeutung, oder wie wir auch sagen wollen: semantische Füllung kann also nicht vom Himmel fallen, sie geht immer von der natürlichen Sprache aus. Durch Kombination von Wörtern mit Rhythmen oder Lautfolgen kann jedoch eine Bedeutungsübertragung auf andere Ebenen erfolgen. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Wagnersche Leitmotiv-Technik: tritt eine Figur erstmals auf, so wird sie auffallend von einem bestimmten Motiv begleitet, Siegfried etwa vom Siegfried-Motiv. Durch diese Kombination erhält die an und für sich bedeutungslose musikalische Figur nun die Bedeutung ›Siegfried‹. Taucht sie später in anderen Zusammenhängen auf, etwa im Monolog einer

anderen Figur, so ist bedeutet, daß diese Figur nun an Siegfried ›denkt‹ o. ä.. Ähnlich in dem Gedicht von Meyer: ein einziges Mal erscheint das Wort ›bewegen‹ darin; durch die Kombination mit Vers und Rhythmus wird auf diese jedoch die Bedeutung ›harmonische Bewegung‹ übertragen, und dieses Konzept wird nun durchgehend, wie durch ein Leitmotiv, vom Rhythmus repräsentiert. Wir wollen eine solche Bedeutungstransferung auf nicht-semantische Strukturen Semantisierung der Strukturen nennen. Die Semantisierung der lautlichen und rhythmischen Ebene ist ein grundlegendes Verfahren der Lyrik.

Die Tendenz des lyrischen Textes zur Überstrukturierung und zur Semantisierung mehrerer Ebenen erklärt auch die Vorliebe der Lyrik für die poetische Form. Zwar spricht man zu Recht auch von ›lyrischer Prosa‹, und grundsätzlich sind lyrische Textkonstitution und Prosaform auch vereinbar. Aber die Vorliebe für möglichst viele Bedeutungsebenen legt die Benutzung der poetischen Form von vornherein nahe, weil dadurch zusätzliche Ebenen, wie eben der Vers, der Reim, der Rhythmus hinzukommen. Aber auch die Ebene der ausgesprochenen Bedeutung, d. h. die thematische Ebene selbst kann vom lyrischen Text vertikal verdoppelt und vervielfacht werden. So erwähnten wir bei dem Meyer-Gedicht bereits unseren Eindruck, der Autor meine mit den ›Zwei Segeln‹ nicht nur die Bildebene selbst, also zwei Segelboote, sondern noch mehr. Fragen wir uns: Was genau? so ließen sich sicher eine ganze Reihe zusätzlicher Bedeutungen denken. In einer Seminarstunde schlugen Studenten vor: »Ein Liebespaar«, »die Harmonie des Reimpaars und überhaupt der Poesie«, »die Harmonie zwischen zwei schönen Menschen oder zwei schönen Dingen«. Sicher werden den Lesern dieser Zeilen noch andere Möglichkeiten einfallen. Dazu ist zunächst zweierlei zu sagen: Erstens handelt es sich bei allen Vorschlägen nicht um beweisbare Elemente der ersten im Text vorhandenen Bedeutungsebene. Dort ist nur von »zwei Segeln« in »tiefblauer Bucht« die Rede. Diese erste Bedeutungsebene, deren Bedeutungen für jeden beweisbar und deutlich sind, ist die Ebene der Denotation. Im Gegensatz zur Denotation heißen alle Bedeutungen, die man nur erraten, hypothetisch annehmen, assoziieren kann, Konnotationen. Konnotationen sind also ›Liebespaar‹, ›Reimpaar‹ und alles Ähnliche. Der Aufbau konnotativer Bedeutungsebenen ist eines der wichtigsten Mittel des lyrischen Textes, es ist allerdings auch das Mittel, das zum Streit zwischen verschiedenen Interpretationen führen kann und meistens auch führt. Wer hat den nun recht? Manche Literaturtheoretiker versuchen, aus der Not eine Tugend zu machen. Sie vertreten die These, daß bei der Erschließung

konnotativer Bedeutungen als solcher, die man nur vermuten kann, prinzipiell alles richtig ist. Das versuchen sie dadurch zu begründen, daß der lyrische Text etwas Mysteriöses, angeblich ›Unerschöpfliches‹ sei. Versuchen wir, uns die Dinge anhand unseres Meyer-Beispiels genauer anzusehen. Ist wirklich jede beliebige Deutung gleich plausibel? Könnte man statt ›Liebespaar‹ genauso gut ›Dreiecksverhältnis‹ annehmen? Deshalb nicht, weil die ›drei‹ sich an der ›zwei‹ des Textes stieße. Die Denotationen schränken also die möglichen Konnotationen ein. Mindestens muß zwischen Denotation und Konnotation ein Bedeutungsteil gemeinsam sein. Insofern sind die oben genannten Interpretationsvorschläge in der Tat sämtlich plausibel, da für sie sämtlich gilt: ›harmonische Bewegung eines Paares‹. Die semantische Beziehung zwischen Konnotation und Denotation heißt in solchen Fällen metaphorisch, in denen ihnen ein Bedeutungsteil gemeinsam ist. Aber es gibt noch weitere Möglichkeiten zu prüfen, welche Interpretationen am ehesten vom Text angeregt werden. Zwischen ›Liebespaar‹ und ›Reimpaar‹ etwa besteht der Unterschied Mensch/Sache. Machen wir nun eine Probe aufs Exempel, indem wir nur die zwei letzten Strophen hören, die ursprünglich denotierte Bedeutung ›zwei Segel‹ also wie in einem Experiment weglassen: Wir vertauschen außerdem noch die Reihenfolge der 2. und 3. Strophe:

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Schade, daß wir nun nicht ein Umfrageergebnis der Assoziationen sämtlicher Leser herstellen können. Doch werden sicherlich die Kombination des Wortes ›Gesell‹ mit dem Begriff ›Paar‹ und der neutralen Ausdrucksweise ›eins‹/›das andre‹ sehr stark in Richtung der Konnotation Liebespaar wirken. Am stärksten wirkt dabei die Denotation des Begriffs ›Gesell‹, der eindeutig den menschlichen und zusätzlich erotischen Bereich signalisiert. ›Gesell‹ ist also Metapher in bezug auf die erste Bedeutungsebene, die der Segelboote, und Denotation in bezug auf die zweite, zusätzliche Ebene. An diesem Wort lag es also vor allem, wenn wir bereits beim ersten Lesen den Eindruck hatten, mit den Segeln sei noch etwas anderes gemeint. ›Gesell‹ ist in bezug auf ›Segel‹, ›Bucht‹,

›Winde‹ usw. denotiertes Signal einer konnotativen Ebene. Für diese Konnotation muß dann allerdings gelten, daß sowohl ›Segel‹ wie ›Bucht‹ wie ›Winden‹ je eine zweite Bedeutung parallel stehen muß. Das geht sehr gut bei ›Liebespaar‹: der ›Bucht‹ entspräche ihre ›Umwelt‹, den ›Winden‹ etwa die ›Lebensschicksale‹. Das ist hochgradig plausibel, obwohl die Konnotation ›Reimpaar‹ auch nicht auszuschließen wäre. Wie wir sehen, läßt sich die Interpretation also ganz rational diskutieren, es ist keineswegs so, daß man den Zugang zum lyrischen Text »entweder im Gefühl hat oder nicht«.

Wir können nun unsere Überlegungen zu dem Gedicht von Meyer abschließen und die Resultate zusammenfassen: Der lyrische, überstrukturierte Text vervielfältigt die Ebenen der Bedeutung auf der einen Seite durch Semantisierung der lautlichen und rhythmischen Ebenen, auf der anderen Seite durch Aufbau zusätzlicher, konnotativer Bedeutungsebenen. In unserem Fall ist die konnotative Ebene (›harmonische Bewegung eines Liebespaars durch Freud und Leid‹) insgesamt parallel zur denotativen organisiert. Sie ist ebenfalls in sich so abgeschlossen wie das Bild. Wir sprechen in solchen Fällen von einem Symbol. Dadurch schränken wir den Allertwertsinn dieses Begriffs für die Literaturtheorie ein. Wir erkennen nun auch noch deutlicher, wie sämtliche Ebenen im Gedicht verbunden sind: in der ›Mitte‹ unserer vorgestellten vertikalen Parallelität der Ebenen steht die Wortbedeutung, das geschlossene Vorstellungs-Konzept der harmonischen Bewegung zweier Segel im Wind. ›Darüber‹ sozusagen wird die konnotative symbolische Struktur errichtet (es könnten auch mehrere sein). ›Darunter‹ schließlich liegen die lautlich-rhythmischen Ebenen, die durch die gemeinsame Teilbedeutung von denotiertem Bild und konnotiertem Symbol semantisch gefüllt werden. Also durch das Konzept einer ›harmonischen Bewegung zu zweit‹. Eben eine solche Bewegung wird durch die Parallelität der Verse und Sätze und Reime und Rhythmen je erneut suggeriert. Wir verstehen nun die starke Wirkung, die von der Gesamtstruktur ausgeht. Der Eindruck der ›Tiefe‹ entsteht eben dadurch, daß der lyrische Text die Tendenz besitzt, die vertikale Vielfalt der Ebenen ständig noch weiter zu vermehren. Selbstverständlich wächst dabei die Gefahr der totalen Unverständlichkeit. Einige Lyriker haben sie bewußt und gewollt überschritten.

Das Gedicht von Meyer wählt eine klassische Mittelstellung zwischen reizloser Eindeutigkeit und hermetischer, also unverständlicher Verschlüsselung. Die von Meyer verwendete klassische Symbolform wurde in Deutschland von Goethe entwickelt. Typisch dafür ist, daß das konnotierte Symbol zwar nur angedeutet

tet wird (hier durch das Wort ›Gesell‹), daß es aber immerhin nicht ganz im Dunkeln gelassen, sondern signalisiert erscheint. Durch den Rätselcharakter wird eine erhöhte ästhetische Aufmerksamkeit auf den Text erzwungen. Wir haben den Eindruck, daß noch eine ›tiefere Bedeutung‹, wie es heißt, vorliegt. Aber sie springt nicht ins Auge, so daß wir den Text wieder und wieder lesen und seine Bezüge durchspielen müssen, bis sich eine oder mehrere plausible symbolische Bedeutungen abzeichnen.

Wir kommen nie endgültig zur Ruhe, da keine Deutung mathematisch beweisbar ist, wir werden aber auch nicht in die Verzweiflung oder Frustration absoluter Dunkelheit, in der sich keinerlei Sinn abzzeichnet, gestoßen. In der Mitte steht das Bild in seiner sinnlichen Evidenz und Geschlossenheit. Wir alle wissen, daß die so umschriebene Spielart des lyrischen Textes sicherlich nicht die einzig mögliche, daß sie eine historisch begrenzte Erscheinung ist. Versuchen wir also, von ihr Abstand zu gewinnen. Betrachten wir ein zweites, ganz anderes Gedicht:

Bertold Brecht: RUDERN, GESPRÄCHE

Es ist Abend. Vorbei gleiten

Zwei Fallboote, darin

Zwei nackte junge Männer: Nebeneinander rudern

Sprechen sie. Sprechend

Rudern sie nebeneinander.

Wieder ist es schade, jetzt nicht die Reaktion der Leser erfassen und wiedergeben zu können. Aber wir könnten uns durchaus denken, daß der eine oder andere nun sagt: »Das soll ein lyrisches Gedicht sein? Ohne Versmaß, ohne Reim? Ist das nicht sehr trocken und unpoetisch, auch unlyrisch? Was soll das ganze überhaupt?«

Wir hatten bereits festgestellt, daß Lyrik sich prinzipiell auch mit Prosa vertragen könnte, es ließe sich lyrische Prosa denken. Aber Brecht wollte mit RUDERN, GESPRÄCHE keineswegs nur lyrische Prosa geben. Sonst hätte er den Text nicht in fünf Verse abgeteilt, die man beim Vorlesen entsprechend deutlich hervorzuheben hätte.

Sicherlich ist richtig, daß dieses Gedicht kaum ›Gefühle‹ und ›Stimmungen‹ hervorrufen wird, wie das bereits diskutierte Klischee sie von jeder Lyrik fordert. Es ist bekannt, daß Brecht einiges gegen das ›romantische Glotzen‹ im Theater hatte, auch Lyrik schrieb er mit anderen Zielen. Poesie muß nicht eingehen wie Likör. Daß auch Brechts Gedicht eine poetische Form besitzt, läßt sich zeigen: zwar reimt es sich nicht, zwar kennt es keine regelmäßig wiederkehrenden Verse, aber es besitzt zweifellos

einen Rhythmus. Einen Rhythmus allerdings, der in extremem Gegensatz zu dem Rhythmus des Meyer-Gedichts steht. War der Rhythmus dort fließend, waren die Verse glatt gefügt, so stockt und staut sich bei Brecht alles extrem: die Verse sind hart gefügt, nie stimmen die Satzenden mit Versenden überein, das ganze steckt voller Widersprüche, und vielleicht ist dabei Absicht im Spiel. Daß wir es nicht mit einfacher Prosa, etwa einer Tagebuchnotiz, zu tun haben, das zeigen solche Umstellungen wie »Vorbei gleiten / Zwei Faltboote« statt zu sagen: »Zwei Faltboote gleiten vorbei.« Brecht nannte den durch solche harte Fügung entstehenden Rhythmus gestisch, er zielte damit auf bestimmte Effekte, die im Augenblick noch nicht deutlich werden, aber sicher ganz im Gegensatz zum Effekt der »Stimmung« stehen.

Versuchen wir also, unser anhand des Meyer-Gedichts entwickeltes Analyseverfahren auch hier anzuwenden. Beginnen wir mit der denotierten Bedeutungsebene, verkürzt gesagt: mit dem, was wir eindeutig vor uns stehen haben. Wiederkommen könnte es sich auf den ersten Blick um ein sogenanntes »Erlebnis« des Dichters handeln. Brecht hätte etwa abends auf einer Terrasse an einem See gesessen und zugehört, wie zwei nackte Sportler in zwei Faltbooten vorbeirederten. Schön und gut, wird man sagen, aber was soll's? So etwas erlebt jeder von uns zimal, und wir hielten es wohl zu Recht für eigenartig, das aufzuschreiben und auch noch zu veröffentlichen. Hellhörig geworden durch das Meyer-Gedicht könnten wir uns also sagen: Ein Erlebnisgedicht kann schlecht vorliegen, vielleicht deutet auch hier die eigenartige Textform auf einen konnotierten symbolischen Sinn? Nur suchen wir vergeblich nach einem eindeutigen Signal für eine zweite Bedeutungsebene, so wie es das Wörtchen »Gesell« in Meyers Gedicht war. Brecht scheint zunächst tatsächlich nur einen Vorgang zu beschreiben, allerdings beschreibt er ihn sehr eigenartig. Stellen wir uns einen Mann auf der Seeterrasse vor, der auf zwei Faltboote mit Sportlern zeigen würde und dann sagte: »Nebeneinander rudern / Sprechen sie. Sprechend / Rudern sie nebeneinander.« Da würden wir in der Tat hellhörig und fragten uns: Was will er mit dieser eigenartigen Art der Beschreibung noch anderes zum Ausdruck bringen? Offenbar scheinen ihm die beiden Ruderer irgend etwas anderes zu verdeutlichen!

Warum also diese Betonung von drei Wörtern durch Wiederholung und Umstellung: »rudern«, »sprechen« und »nebeneinander«? Warum zuerst das eine als finites Verb, das andere als Partizip, dann umgekehrt? Das Partizip drückt hier Einheit, Identität einer Handlung mit einer zweiten aus, so als ob ich sagte »rauchend arbeite ich«. Durch den Tausch und die Wiederholung wird die

Identität möglicherweise besonders unterstrichen. Die beiden verschiedenen und doch identischen Handlungen scheinen also zwei andere, ebenfalls gleichzeitig gegensätzliche und doch identische Sachverhalte zu repräsentieren: nur welche? Wiederum könnten wir sicherlich verschiedene Möglichkeiten nennen und herumratern. Wir wollen das Verfahren diesmal abkürzen und gleich unsere eigene Hypothese nennen: Wir meinen, daß die beiden gleichzeitig diskutierenden und rudern den Sportler die dialektische Einheit von Theorie und Praxis konnotativ symbolisieren. Wir müssen diese Hypothese begründen. Dabei zeigt sich gleich ein bedeutsamer Unterschied zu Meyer: Um sein Gedicht interpretieren zu können, war irgendeine Kenntnis über die besondere historische Zeit des Autors, über seine Weltanschauung oder seine politische Haltung nicht unabdingbar notwendig.

Wir werden zwar abschließend uns vergewissern können, daß natürlich auch Meyers Gedicht Ausdruck einer bestimmten Zeit und Ausdruck bestimmter Ideologeme, also gesellschaftlich bedingter Konzepte (Vorstellungswerte), ist, aber Meyer stößt uns sozusagen nicht darauf. Das ist bei Brecht anders. Sicherlich ließe sich die gegebene Deutung auch rein sprachlich (durch eine sehr genaue semantische Analyse) verständlich machen – aber sie gewinnt doch erst ihre Überzeugungskraft durch unser Wissen, daß Brecht Marxist war und die dialektische Einheit von Theorie und Praxis insofern für ihn tatsächlich ein ganz zentrales Konzept darstellte. Diese Berücksichtigung außertextlicher realhistorischer Umstände, die wir pragmatisch nennen wollen, ist nicht nur an dieser Stelle notwendig. Wir haben das konnotierte Symbol ja noch nicht zu Ende gedeutet. Wenn »rudern« für »Praxis« und »sprechen« für »Theorie« steht, dann fehlt noch die Deutung des »nebeneinander«. Auch hier erleichtert die Rückbesinnung auf den Marxismus als Brechts Weltanschauung die Aufschlüsselung: zwei junge Männer bewegen sich nebeneinander vorwärts, wobei die Bewegung das Fortschritts-Symbol konnotieren könnte und dementsprechend das »nebeneinander« dann das Konzept der »Solidarität«.

Daß eine solche Deutung nicht einfach, wie man zu sagen pflegt, »an den Haaren herbeigezogen« ist, kann der Vergleich mit einem ähnlichen Symbol zeigen, das sogar außerhalb des marxistischen Kontextes situiert ist: vor uns liegt eine Serie von Zeitungsanzeigen der Rheinisch-Westfälischen Immobiliengesellschaft, die alle durch Bilder ein dem Solidaritäts-Konzept ähnliches, das Partnerschafts-Konzept symbolisieren wollen. Als Bild dienen etwa zwei Radsportler auf einem Tandem, oder eben auch eine Reihe von Ruderern in einem Boot. Die sprachlichen Konzepte dazu lauten

»Gemeinschaftsarbeit«, »Partnerschaft«.

Eine solche zufällige Übereinstimmung zeigt uns, daß wir es bei dem zugrunde liegenden symbolischen Konzept mit einem Konzept des kollektiven Bewußtseins, mit einem Kollektiv-Symbol zu tun haben.

Gewiß wollen wir nun nicht etwa »überinterpretieren«. Aber es scheint doch nicht ohne Bedeutung, daß Brechts Sportler nicht in einem Boot hintereinander, sondern eben jeder in seinem eigenen nebeneinander rudern. Dadurch wird die Diskussion als integraler Bestandteil des solidarischen Vorwärtkommens, des Fortschritts sinnfällig. Zieht man schließlich noch die Information hinzu, daß Brecht dieses Gedicht 1953 in der DDR schrieb, in einer für ihn zwiespältigen politischen Situation nach dem 17. Juni, als er in starker Opposition gegen die konkrete politische Taktik der DDR-Führung stand, gleichzeitig aber in die DDR als sozialistischen Staat und besonders in die Arbeiterschaft der DDR große Hoffnungen setzte, so gewinnt auch die »Nacktheit« und »Jugend« der Ruderer eventuell zusätzlichen Sinn. Damit könnten dann die jugendlichen Kräfte in der DDR gemeint sein, die sich daran machen, die Marxsche Dialektik von Theorie und Praxis wirklich zu beachten. »Nacktheit« wäre so etwas wie eine Kulturrevolution, das Abwerfen von altem ideologischen Ballast, wie es in den Nonnen des gleichzeitigen Gedichts »Heißer Tag« symbolisch repräsentiert ist:

Heißer Tag

Heißer Tag. Auf den Knien die Schreibmappe

Sitze ich im Pavillon. Ein grüner Kahn

Kommt durch die Weide in Sicht. Im Heck

Eine dicke Nonne, dick gekleidet. Vor ihr

Ein älterer Mensch im Schwimmanzug, wahrscheinlich ein Priester

An der Ruderbank, aus vollen Kräften rudern

Ein Kind. Wie in alten Zeiten! denke ich

Wie in alten Zeiten!

Gerade die Gegenüberstellung mit diesem Kontrastgedicht liefert weitere Argumente für die von uns gegebene Deutung. Dicke Vermummung steht gegen Nacktheit, Trägheit gegen Rudern und Sprechen, jeder in seinem Boot gegen das alte »alle in einem Boot«, in dem wie üblich allerdings die einen rudern, die anderen gerudert werden.

Auch bei Brecht ordnet sich also die konnotative Bedeutungsbeziehung zu einem geschlossenen Symbol. Nur ist der Bezug zwischen denotierter Bildebene und konnotierter Symbolebene nicht wie bei Meyer metaphorischer Art. Vielmehr verweist das eine nicht

über ein semantisches Gemeinsames auf das zweite als etwas anderes, sondern eines repräsentiert in sich selbst gleichzeitig das Zweite, ist sein realer Bestandteil. Rudern ist Praxis, miteinander sprechen ist im Gegensatz dazu Theorie. Der Bezug zwischen beiden ist also ein Bezug in der Realität, ein pragmatischer Bezug, der in der klassischen Rhetorik als *pars pro toto*, zu deutsch: »der Teil steht fürs Ganze« bezeichnet wird. Bezüge dieses Typs, die auf pragmatischen Zusammenhängen beruhen, nennen wir metonymisch. Wir können also diesen Unterschied zwischen dem Symbol Meyers und dem Symbol Brechts festhalten: Meyers Symbolisierung eines Liebespaars mittels der »Zwei Segel« verfuhr metaphorisch, Brechts Symbolisierung der dialektischen Einheit von Theorie und Praxis mittels des gleichzeitigen Rudern und Diskutierens verfährt metonymisch. Wir wollen nun abschließend noch darüber nachdenken, was solche und andere Unterschiede über den verschiedenen historischen Standort und das verschiedene poetische Engagement beider Autoren festzustellen erlauben.

Wir hatten die Analyse des Brechts-Gedichts noch nicht ganz abgeschlossen. Eine Frage war noch offen geblieben: die nach der Funktion der lautlichen und rhythmischen Gestalt. Gehen wir von der Abfolge der Sätze aus. Es beginnt mit einer lapidaren Kennzeichnung des Standpunkts des Beobachters: »Es ist Abend.«

Das ist sicher real gemeint, möglicherweise konnotiert es gleichzeitig Brechts Bewußtsein, ins Alter eingetreten zu sein. »Vorbei gleiten / Zwei Faltboote«. Das erinnert noch sehr an das Gedicht von Meyer, wenn man von dem »gestischen« Rhythmus absieht. Wie bei Meyer scheinen die Boote spontan von selbst bewegt zu werden, von der Strömung vielleicht wie Meyers Boote von den Winden. Nun aber wendet sich der Blick auf das »darinnen«: der Antrieb dieser Bewegung, die nur auf den ersten Blick spontan-harmonisch-natürlich wie bei Meyer aussieht, wird vom zweiten Blick als bewußt menschlich-gesellschaftlich geplant erkannt. Und der eigentliche »Motor« der »Bewegung« ist in den solidarisch verbundenen Menschen die kollektive dialektische Einheit von Theorie und Praxis im Sinne von Marx. Hier kommt der Prozeß des nachdenklichen Beobachtens eines alltäglichen Vorgangs zum Ziel. Dem entspricht die abschließende verschränkt-dialektische Formulierung. Die Funktion der lautlich-rhythmischen Organisation besteht bei Brecht also darin, die Etappen dieses eigenartig hinblickenden Erkenntnisprozesses ästhetisch transparent zu machen. Dieser Vorgang, dieses zu einer dialektischen und damit gleichzeitig ästhetischen Organisation, dieses Finden der Konzepte ist hier identisch mit dem lyrischen Vorgang. Würde die

Form – etwa durch Klangspiele oder eingängig-einschmeichelnden Rhythmus oder gar Reim – davon ablenken, so würde der Kern dieser lyrischen Gestalt zerstört. Das würde ablenken. Man würde denken »wie schön das klingt!« und bekäme die Schönheit des Wesentlichen nicht mit, die nur in sprachlicher Sparsamkeit, Prosanähe und Nüchternheit, »nackt« sozusagen wie die ganz auf ihr Rudern und Sprechen konzentrierten jungen Männer ästhetisch zum Ausdruck kommen kann.

Wir haben gesehen, wie zwei verschiedene poetische und lyrische Konzepte von »Bewegung« zwei recht verschiedene lyrische Gebilde hervorbrachten. Bei Meyer handelte es sich um die Vorstellung harmonischer »Bewegung« der Natur und der Seele: So wie zwei Segel in gleichen Winden und gleicher Strömung sich natürlich und spontan parallel bewegen, so zwei liebende Seelen in gleicher Umwelt und gleichen Freuden und Leiden, gleichen »Geschicken«, wie das häufig verwendete Wort lautet. Die Entwicklung der historischen Zeit spielt dabei keine Rolle: So ist es ewig, suggeriert das Gedicht, so ist die Natur und so ist der Mensch. Wir sehen also, daß die Abgeschlossenheit des Gedichts mit dem lyrischen Konzept seiner zeitlichen Dimension zusammenhängt. Dieses Konzept ist das der mythischen Zeitdimension, gekennzeichnet durch Enthobenheit aus der historischen Entwicklung und zyklische Struktur der »ewigen Wiederkehr«. Paradoxer- und doch symptomatischerweise entspricht dem Ausgreifen ins Zeitlose des Mythos und ins Ewig-Menschliche die Intimität und Privatheit des Symbols vom harmonischen Liebespaar. Dieser Widerspruch, der ja, wie wir sahen, gleichzeitig lyrische ästhetische Tugend ist, verweist den Blick des Literaturhistorikers auf die ideologischen Rahmenbedingungen des Meyerschen Gedichts. Private Harmonie wird hier mittels der mythischen Perspektive zum idealen Modell von Geselligkeit (vgl. noch einmal das wichtige Wort »Gesell«), erotisch-intime Geselligkeit ist Modell von Kommunikation und Interaktion, wie man heute sagen würde, überhaupt – damit aber auch von Gesellschaft, wenn sie auch nicht thematisiert wird. Ein Gedicht also, dessen sozialer Träger zweifellos innerhalb eines bürgerlich bestimmten historischen Blocks, wie der Ausdruck des italienischen Marxisten Antonio Gramsci lautet, zu situieren wäre. Neben dem Ideologem des Mythisch-Ewigmenschlichen spielt dabei das Ideologem der Dominanz des Natürlichen auch innerhalb des gesellschaftlichen Bereichs eine wesentliche Rolle: aus ihm gewinnt das Gedicht die Möglichkeit der bruchlosen Integration des menschlich-gesellschaftlichen Elements der Boote in die Naturszene ebenso wie der klassisch-harmonischen Symbolisierung seelisch-harmonischer

nischer Bewegung durch natürlich-harmonische Bewegung. Und nur dieser Rahmen rechtfertigt auch die eingängige lautlich-rhythmische Gestalt, die sich ebenso spontan und natürlich gibt wie das zentrale Bild erscheint.

In all dem erscheint Brechts Gedicht wie eine bewußte Negation des Meyerschen. Sowohl das Konzept der mythischen Zeitdimension wie vor allem auch das der Dominanz des Natürlichen im Gesellschaftlichen werden bewußt konterkariert. Das Konzept von »Bewegung« beruht nicht mehr auf Spontanität und Natürlichkeit, sondern nun auf Bewußtsein, Planung, gesellschaftlicher Praxis und Solidarität. Der private Mythos wird durch das ideologische Konzept der »Arbeiterbewegung«, die mittels kollektiver Symbole konnotiert ist, ersetzt. Damit situiert sich Brechts Gedicht auch bewußt in einem anderen, neuen »historischen Block«. Was seine spezifischen ästhetischen und genauer lyrischen Qualitäten angeht, so sahen wir, daß sie nur dann als geringer als die der »Zwei Segel« erscheinen werden, wenn der Beurteiler sich historisch nicht von den Normen der bei Meyer herrschenden Ästhetik und des entsprechenden historischen Blocks lösen kann. Eben diese historisch begrenzten Normen liegen, wie wir nun sagen können, auch der weit verbreiteten Auffassung zugrunde, jede Lyrik müsse Gefühls- und Stimmungs-Ausdruck sein. Gemeint ist damit eine lyrische Textkonstitution, in der die verschiedenen Strukturebenen sich in der Weise gegenseitig intensivieren, daß die suggestive Kombination etwa eines Naturbilds mit einem eingängig lautlich-rhythmischen Ablauf ins Zentrum gerückt erscheint. Die Möglichkeiten lyrischer Textkonstitution sind, wie wir sahen, keineswegs auf diesen Typ, oder – wie wir auch sagen können: auf diesen lyrischen Stil beschränkt. Brechts Gedicht repräsentiert einen anderen lyrischen Stil mit eigenen ästhetischen Möglichkeiten und Qualitäten. Der Literaturhistoriker hätte zu fragen, nach welchen tendenziellen Gesetzmäßigkeiten lyrische Stile sich entwickeln.

Einige Faktoren solcher Entwicklung können wir abschließend bereits nennen: auf der einen Seite gibt es eigentlich ästhetische Faktoren, die sich aus der Vielzahl theoretischer Möglichkeiten lyrischer Textkonstitution ergeben. Auf der anderen Seite wirken einschränkend oder anregend ideologische Konzepte als Rahmenbedingungen der lyrischen Entwicklung. Die dialektische Wechselwirkung beider Faktoren, so kann man annehmen, wird auf die Stilentwicklung von entscheidendem Einfluß sein.

Am Ende von vier Kollegstunden, die Ihnen Antworten geben sollten auf die Frage »Was ist ein Text?« befinden wir uns unversehens nicht mehr im Bereich der

bloßen Beobachtung und Beschreibung von Eigenschaften, die einen Text konstituieren, wir sind längst dabei, Texte zu interpretieren. Unmerklich nämlich gehen Aussagen über Texte, die nicht nur Beschreibungen, sondern auch Ansichten und Urteile enthalten, über in die Textauslegung. Es ist ein alter Streit, ob man überhaupt über Texte reden kann, ohne sie dabei jeweils neu auszulegen. Denn schon die Sprechbetonung beim lauten Lesen ist ja der Ansatz zu einer Auslegung. So sind auch in den vergangenen Kollegstunden, in denen wir uns über die verschiedenen kommunikativen Spielarten der Literatur, über die Unterscheidung zwischen pragmatischen und poetischen Texten und schließlich über die Besonderheiten von Erzählung und Lyrik verständigten, immer schon Texte *interpretiert* worden. In den letzten Minuten, bei der Behandlung des Brecht-Gedichtes und beim Vergleich zwischen Meyers und Brechts Verskunst hat sich deutlicher als bisher die Schwelle herausgestellt, über die hinweg in jedem Fall Textbeschreibung und Textanalyse in Textinterpretation übergehen. In dem Augenblick, in dem historische Argumente beigezogen werden, ist es ganz klar: Sie können nicht für jedwedes Gedicht gleichermaßen, sondern nur für jedes Gedicht und für jeden Autor besonders gelten. Weil jeder Text seine besondere Geschichte hat, auch wenn er überzeitlich gelten will, darum kann Textinterpretation, die sich auf diese Geschichte einläßt, auch nicht in dem Maße systematisch gelehrt werden wie die verschiedenen Methoden der Textanalyse. Hier kommt es auf die Einfälle, auf das Vorwissen und vor allem auf die jeweiligen Lebensinteressen des Interpreten ebenso an wie auf die Sinndeutungs-Angebote, die der Text von sich aus macht. Interpretieren ist also, da hat Emil Staiger durchaus recht, eine Kunst – oder ein Handwerk, aus dem man eine Kunst machen kann – eher als eine systematisch zu lehrende Wissenschaft. Dennoch ist das Interpretieren von Texten seit altersher – vom Kommentar bis zum frei spekulierenden Essay – eine der Hauptaufgaben und – sagen wir es ruhig, eines der reizvollsten Spiele allerer gewesen, die mit Texten umgehen. Wir widmen deshalb den ganzen nächsten Block von vier Kollegstunden verschiedenen Beispielen der Interpretation und vergessen dabei neben den poetischen Hauptgattungen nicht, daß die Auslegung von nicht-poetischen Texten wie der Bibel oder Gesetzeswerken schon früh zur Herausbildung ganzer Berufsstände geführt hat. Wenn bei diesen Interpretationen das Arsenal der Begriffe und Verfahrensweisen, mit dem wir die Konstitution von Texten bestimmt haben, nicht überall sichtbar verwandt wird, sondern Eigenheiten der Interpretation deutlich zutage treten, so liegt das eben daran, daß die Kunst der Interpretation nicht völlig systematisierbar ist und auch nicht systematisiert werden soll. Denn eben ihre Offenheit garantiert, daß jede neue Textbegegnung auch neue Erkenntnisse zutage fördern kann. Die Wissenschaftlichkeit einer Interpretation wird allein dadurch garantiert, daß der Interpret kenntlich macht, wie er zu seinen Wertungen und Urteilen gelangt. Dies sollen Sie in den nächsten Stunden verfolgen und – wenn Sie sich die angekündigten Texte rechtzeitig vornehmen, nach Möglichkeit auch selber mitmachen.

Vorspiel: Zwischen Körper und Schrift

Die »schätzbaren Reste des [deutschen] Altertums hätten viel früher auf mancherlei Weise einen günstigen Einfluß auf mich ausgeübt, hätten sie mich nicht durch ihre rauhe Schale abgeschreckt, welche zu durchbrechen weder mein Naturell noch meine Lebensweise geeignet war [...], das Rohe und Ungeschlachte, was sich an ihnen findet, [ist] zwar dem Charakter jener Zeit angemessen, auch bei der historischen Würdigung wohl notwendig zu beachten, keineswegs aber zur wahren Schätzung nötig und dem Genuß durchaus hinderlich.«

So schreibt Johann Wolfgang von Goethe 1811 an Friedrich Heinrich von der Hagen, den Erneuerer des *Nibelungenlieds* und begehrtesten Förderer der »altdeutschen Poesie«.¹ Zwiespältig ist Goethes Urteil und zwiespältig generell seine Haltung gegenüber den alten Texten. Er findet das, was die »Mittelaltler«, also die Romantiker, zutage fördern, meist ungenießbar oder mittelmäßig. Auch das *Nibelungenlied*, das er den Damen der Mittwochsengesellschaft vorliest, bleibt in manchem fremd: »die Nibelungen so furchtbar, weil es eine Dichtung ohne Reflex ist; und die Helden wie eherner Wesen nur durch und für sich existieren.«² Und doch arbeitet er sich sukzessive in den Text ein. Er legt Verzeichnisse der Figuren an und skizziert »flüchtige Aufsätze über Lokalität und Geschichtliches, Sitten und Leidenschaften, Harmonie und Inkongruitäten«. Nach dem Vorbild der Vöfischen Karten zu altgriechischen Dichtern entwirft er eine Karte zur Geographie des Textes, »die auf sehr hübsche Reflexionen führt«.³ Das *Nibelungenlied* fasziniert Goethe, weil es ihm der antiken Dichtung näher zu stehen scheint als der mittel-

alterlichen, weil es die Einbildungskraft anregt – was noch besser zu Wirkung käme, wenn der Text, in Prosa übertragen, von unnötigem Reimgeklingel und »vielen Flick- und Füllversen« befreit wäre.⁴ Anders als August Wilhelm Schlegel, der im *Nibelungenlied* ein Stück deutschen »Nationalcharakters« wiederfindet, wird Goethe das alte Epos zu einem archäologischen Objekt, dessen Fremdheit unverkennbar, dessen Imaginationspotential aber wiedergewinnbar ist. Die Zeit, aus der es kommt, sieht er, anders als die Romantiker, nicht als die glorreiche Ära des starken Kaisertums und der ungeteilten Christenheit. Das Mittelalter ist für ihn eine Epoche des Unreifen und Unvollendeten, die alte Dichtung »Bildungsstufe einer Nation«, Durchgangsstadium zu ästhetisch wertvolleren, harmonischeren und komplexeren Formen. Der Blick auf die deutsche Vergangenheit führt nicht zu einer Aufhebung historischer Distanz. Er sucht nicht nach einem politischen oder religiösen Vorbild für die eigene Zeit. Er sucht nach dem, was die Bedingungen der Zeit übersteigt.⁵

Zwei Haltungen gegenüber den älteren Texten treffen im frühen 19. Jahrhundert, zur Zeit der Entstehung einer akademischen Germanistik, aufeinander. Einerseits das Bewußtsein historischer und ästhetischer Differenz, begleitet nicht selten von einer teleologischen Vorstellung vom Gang der Geschichte und der Entwicklung der Künste. Andererseits die Nivellierung des Zeitenabstands im Brückenschlag zwischen Einst und Jetzt, begleitet vom Ideal einer vergangenen goldenen Zeit und einer ursprünglichen, naturhaften Poesie. Die Haltungen sind nicht immer streng zu trennen. Die Sehnsucht nach Wieder-Holung des Vergangenen kann in dem Maße, in dem sich das Vergangene als nicht wiederholbar erweist, in ein Bewußtsein von Distanz umschlagen: Diese Tendenz ist schon der romantischen Mittelalterbegeisterung inhärent.⁶ Umgekehrt kann die Betonung der Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in den Dienst einer Geschichtskonzeption treten, der ihrerseits daran gelegen ist, Vergangenheit und Gegenwart zu synthetisieren: Goethe setzt das Mittelalter ab von der allein vorbildhaften klassischen Antike. Einem Werk wie dem *Nibelungenlied*, das ihn durch seinen Reichtum in Bann zieht, nähert er sich mit den Methoden der Klassischen Philologie – wie Generationen von Germanisten nach ihm.⁷

Die Eigenheit des Vergangenen wird auf diese Weise gemildert oder instrumentalisiert. Das Vergangene wird entweder dem Gegenwärtigen anverwandelt oder bietet eine Negativfolie für die Erneuerung klassischer Bildungs- und überzeitlicher Literaturideale. Dieses Verfahren ist durchaus charakteristisch – nicht nur für die Gründungszeit des Faches. Zugespitzt ließe sich behaupten, die Geschichte der Altgermanistik sei über weite Strecken eine Geschichte der Aufhebung der Eigenheit ihres Gegenstandes. Aufhebung zum Beispiel durch Patriotismus, der in der Vergangenheit eine Identifikations- und Projektionsfläche für die Gegenwart suchte, oder durch Positivismus, der sich auf Fragen von Textkritik und Sprachanalyse, Quellenforschung und Motivgeschichte beschränkte. Ausnahmen bestätigen die Regel. Als Clemens Lugowski 1932 seine Abhandlung über *Die Form der Individualität im Roman* vorlegte, stand er fast allein. Kaum zufällig hielt er sich, um die Eigenheit mittelalterlichen Erzählens zu charakterisieren, an einen Philosophen, den Neukantianer Ernst Cassirer. Dessen Mythoskonzept sollte es ermöglichen, epische Welten nicht im Blick auf aktuelle Lebensverhältnisse zu beschreiben, sondern in ihrer Künstlichkeit, das heißt in der historischen Eigentümlichkeit nicht-kausaler Motivationen, nicht-psychologischer Begründungen und nicht-individueller Verhaltensweisen.⁸

Lugowskis Buch brachte keinen Durchbruch. Es wurde zurückhaltend aufgenommen und geriet in Vergessenheit. Ein Paradigmawechsel war nötig, damit die in ihm enthaltene Frage dem Fach zum Anliegen werden konnte. Er ereignete sich in den sechziger und siebziger Jahren. Nicht nur traten neue Gebiete (vor allem das Spätmittelalter) ins Licht der Forschung. Im Gefolge von Rezeptionsästhetik, Strukturalismus und Textlinguistik machten auch neue Theoriekonstellationen und Methodenreflexionen die präkäre Beziehung sichtbar zwischen den Modellbildungen der Forschung und der Eigenart ihrer historischen Objekte.⁹ Man begann darüber nachzudenken, welche Grenzen dem Verstehen mittelalterlicher Dichtung gesetzt sind.¹⁰ Äußere Grenzen durch fragmentarische Überlieferung, isolierte Position, singuläre Sprachlichkeit eines Textes. Innere Grenzen aufgrund von Eigenarten der Komposition, der Logik und des Stils, die dem modernen Leser oder Interpretierten unvertraut sind. Eine Möglichkeit, mit diesen Grenzen

umzugehen, konnte heißen, sie zurückzudrängen: durch umfassende Rekonstruktion von Kontexten und Einfühlung in die mittelalterlichen Denkkategorien. Eine andere konnte darin bestehen, diese Grenzen als Herausforderung zu sehen für einen unab-schließbaren, immer von Gegenwartigkeit und Intuition gezeichneten Deutungsprozeß.¹¹

Den prägnantesten Nenner für die methodologische Situation fand der Romanist Hans Robert Jauf. Unter dem programmatischen Titel *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* formulierte er 1977 das Anliegen einer Generation, die nicht mehr auf die Selbstverständlichkeit setzte, mit der die Nationalphilologien lange ihren Gegenstand behandelt hatten: als Zeichen einer Kontinuität nämlich, deren sich die Philologie in der identitätsstiftenden Beschäftigung mit der Vergangenheit je neu versichert. Wo solche Identitätsstiftungen brüchig wurden, wo neue Gegenwartserfahrungen Diskontinuitäten und Inhomogenitäten hervortreten ließen, schärfte sich auch der Sinn für Differenzen zwischen älteren und neueren Texten wie für notwendige Differenzierungen des Beschreibungsinventars. Jauß skizziert ein je neues Wechselspiel von ästhetischem Vergnügen und befremdender Andersheit.¹² Ästhetisches Vergnügen im naiven Sinne kann sich an mittelalterlichen Texten entwickeln, die der modernen Imagination verwandt sind: Texte also, die abenteuerliche, wunderbare und geheimnisvolle Welten entwerfen, wie sie uns im Bereich der fantasy noch allenthalben begegnen. Ästhetisches Vergnügen im reflektierten Sinne kann sich an Texten entwickeln, die durch den Kontrast zu modernen ästhetischen Erfahrungen reizen: Texte also, die weniger durch Innovation als durch Variation glänzen, die mit allegorischen Sinnenebenen arbeiten, die Innerlichkeit nur im Spiel äußerer Mächte zu erkennen geben. Eben solche Texte sind aber auch bereits Ausdruck dessen, was die Alterität der mittelalterlichen Literatur ausmacht.¹³ Auf der Ebene der Handlung: Brüchigkeit der Logik, Typenhaftigkeit der Figuren, Schematik von Handlungsmustern; auf der Ebene des Textes: Unfestigkeit der Überlieferung, Fehlen eines klaren Werkbegriffs, Mangel an auktorialer Kontrolle.

Alterität und Modernität greifen ineinander. Das Befremdende kann zum Vertrauten, das Spannungslose zum Reizvollen, das Alte zum Modernen werden – wenn es zu einem Prozeß ästhetischer Er-

fahrungsbildung kommt. Aufbauend auf der Hermeneutik Hans-Georg Gadamers sieht Jauß den Bezug zwischen den Texten verschiedener Epochen und generell zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Modell von Frage und Antwort. Es gilt, die Frage zu rekonstruieren, auf die ein Text antwortet, und mit ihr die ästhetische Erfahrung, die er ermöglicht. Den Sinn eines Textes zu erschließen heißt die Erwartungshorizonte des Textes, der Gattung und späterer Rezeptionssituationen zu erschließen, um so in einer sukzessiven Überbrückung des Zeitenabstands, einer ›Verschmelzung von Horizonten‹, Dimensionen eines zugleich historischen wie gegenwärtigen Verstehens zu eröffnen.

Dieser Weg, schrittweise Annäherung an die Eigenart älterer Literatur, war vielversprechend und erwies sich doch nicht ohne weiteres als gangbar. Mehrere Begriffe werfen Fragen auf. Ästhetische Erfahrung – ist damit nicht die ästhetische Subjektivität einer literarischen Moderne ins Spiel gebracht und ein einseitiger Bezugspunkt für den Umgang mit älteren Texten gesetzt? Horizontverschmelzung – ist damit nicht suggeriert, eine Rekonstruktion von Rezeptionssituationen könnte ursprüngliche Bedeutung und gegenwärtiges Verständnis eines Textes zur Deckung bringen, und ignoriert, daß Rezeptionsprozesse aus kontingenten Sinnstiftungen bestehen, die eine frühere Bedeutung manchmal offenlegen, nicht selten aber verdunkeln oder verschieben? Auch das Modell von Frage und Antwort, aus der Hermeneutik des Gesprächs stammend, ist nicht problemlos auf die Hermeneutik von Texten übertragbar. Texte sind nicht einfach dialogische Konstellationen, in denen um Problem und Lösung gerungen würde. Sie sind komplexe Zeichengefüge, in denen Codes abgewandelt und verändert werden, in denen bekannte Elemente durch neue Kontexte neue Bedeutung erhalten, in denen das Dialogische sich am ehesten in der Überlagerung der Stimmen, Traditionen und Materialien manifestiert.¹⁴

Viele Beobachtungen von Jauß bleiben richtig, die Kategorien Alterität und Modernität nützlich. Doch empfiehlt es sich, sie zu entlasten von der Emphase einer Hermeneutik, die sich an der Idealität des Gesprächs und der Vorbildhaftigkeit klassischer oder moderner Ästhetik orientiert. Klarer wird dann, daß die Begriffe relationalen Charakter haben. Sie überlagern sich und treten fall-

weise zu je neuen Kombinationen zusammen. Sie bezeichnen einerseits kulturspezifisch, andererseits historisch variable Momente von Differenz. Sie beschreiben geschichtliche Sachverhalte und beruhen zugleich auf Zuschreibungen moderner Betrachter. Alterität in diesem Sinne meint keine Exotisierung des Mittelalters, das plötzlich der Welt balinesischer Hahnenkämpfer näherstünde als der Welt unserer Vorfahren.¹⁵ Sie zielt vielmehr auf das Moment des Nicht-Verfügbaren, die grundsätzliche Fremdheit und Künstlichkeit des sprachlich-literarischen Weltentwurfs, die vielfältig abgeschattete und abgestufte Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der im einzelnen Werk ein komplexes Bündel von gleichzeitigem und Ungleichzeitigem korrespondiert. Nicht also Unterstellung, historische Kontinuität sei nur Illusion des am Verlässlichkeitsmangel der Wirklichkeit leidenden Europäers, wohl aber Erinnerung daran, daß Verstehensprozesse immer auch zur Auslöschung des Unverständlichen, zur Marginalisierung von Diskontinuitäten neigen. Modernität wiederum meint keine spezifische Nähe zwischen mittelalterlichen und modernen ästhetischen Erfahrungen und keine definitive Errungenschaft einer Epoche. Sie verweist auf variable Differenzen, denen nicht mit einsinnigen Geschichtskonstruktionen beizukommen ist.¹⁶

Analytische Vorsicht angesichts der Gefahr, Differenzen einzu-ebnen, methodisch reflektierte Bemühung um die Angemessenheit der Modellbildung – das Zusammenspiel der beiden Aspekte macht deutlich, daß es hier zugleich um ein Zusammenspiel von Theorie und Praxis geht. So verbindet sich denn auch das feinere Sensorium, das die Literatur- und Kulturwissenschaften entwickelt haben für die vielfältigen Weisen, in denen Altes und Neues, Fremdes und Vertrautes interagieren, mit einem neuen Interesse für den Zusammenhang von textueller Eigenart und kultureller Vielheit. Immer deutlicher zeigen sich die älteren Texte als Produkte einer Kultur, in der Schriftlichkeit noch keine Selbstverständlichkeit war. Immer deutlicher zeigen sie sich aber auch als Produkte hoher Komplexität, vielfältig in den entworfenen Welten, tief-sinnig in der Variation von Strukturen, subtil im Spiel der Zeichen.¹⁷

Kaum besser läßt sich das Spannungsfeld, das sich hier abzeichnet, benennen als mit den Begriffen Körper und Schrift. *Körper*, das heißt für die Existenzweise der Texte: Bindung an Situationen der

Kommunikation unter Anwesenenden, das heißt für die Rhetorik der Texte: Bedeutung performativer Sprechakte, das heißt für die in den Texten entworfenen Welten: Zurschaustellung von Gesten, Haltungen und körpergeprägten Aktionen. *Schrift* auf der anderen Seite heißt: Entstehung einer zunehmend auch die Volkssprachen umfassenden Manuskriptkultur, Entwicklung von Formen des leisen und einzelnen Lesens, Verbreitung schriftliterarischer Prinzipien bei Produktion, Distribution und Rezeption von Texten.¹⁸ Die beiden Begriffe stellen keinen Gegensatz dar. Das ist ihr Vorteil gegenüber einem Begriffspaar wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit, das immer wieder Dichotomien ins Spiel bringt, wo es tatsächlich um Verflechtungen und Übergänge geht.¹⁹ Körper und Schrift kennzeichnen Aspekte semi-oraler Kulturen, in denen das Wort, auch wenn es schriftlich ist, an ein gemeinschaftliches Tun, eine soziale Praxis, einen habitualisierten Vollzug gekoppelt bleibt. Sie kennzeichnen das Ineinandergreifen von Repräsentation und Präsenz. Repräsentation, sichtbar an geistlichen und weltlichen Ritualen, an demonstrativen Akten und Inszenierungen, an Formen der Visualisierung, vollzieht sich in mittelalterlichen Gesellschaften gemäß einer Ästhetik des Erscheinens, der es zugleich auf Gegenwärtigkeit ankommt. Das Zeichen verweist nicht nur auf das Bezeichnete, es versucht auch, diesem eine Aura von Präsenz – Klanglichkeit, Körperlichkeit, Sinnlichkeit – zu verleihen.²⁰ Nicht nur für die Eucharistie gilt: Im materiellen Objekt ist dessen Bedeutung selbst schon *da*, dem sichtbaren oder fühlbaren Lautkörper wohnt eine ontologische Nennkraft inne, dem fürstlichen Siegel eignet der Charakter einer Spur, die das Abgebildete, obwohl abwesend, anwesend machen kann. Die mittelalterlichen Kulturen sind deshalb aber nicht Kulturen reiner Präsenz: Die reale Gegenwart des Körpers Christi in der Eucharistie war unter Theologen seit dem 9. Jahrhundert Gegenstand der Diskussion, die Identität von Wort und Sache geriet seit dem Universalienstreit des 11. Jahrhunderts ins Wanken, die adligen Siegel wurden schon im 12. Jahrhundert mehr als soziale Identitätskennzeichen denn als essentielle *imagines* begriffen.²¹

Körper und Schrift sind also doppelt aufeinander bezogen. Sie markieren ein kulturspezifisches Spannungsfeld. Gleichzeitig stellen sie Marksteine eines historischen Prozesses dar, der zwar kei-

ne klaren Anfänge und Enden kennt, aber eine (obschon uneinheitliche) Richtung – auf jene uns vertrautere Situation hin, in der Literatur Teil ist einer institutionell differenzierten Wissens- und Informationsgesellschaft und in ihr in erster Linie gedacht wird als schriftliche, die von einzelnen anonymen Lesern rezipiert wird.²² Von dieser Situation aus gesehen existieren die mittelalterlichen Texte, zumal die volkssprachigen, in einem Zwischenraum: Sie entstehen als schriftliche, doch ihre Schriftlichkeit besitzt weder die Selbstverständlichkeit noch die Systemhaftigkeit der Neuzeit. Dies als Hybridität zu bezeichnen kann nicht die mit Hege- monien und Hierarchien brechende *Unentschiedenheit* zwischen (im wesentlichen schon ausdifferenzierten) Sinnsystemen meilen.²³ Vielmehr zeugen die mittelalterlichen Texte von der (zumindest teilweisen) Ungeschiedenheit sich erst ausdifferenzierender Praktiken. Auch Text und Bild, im Mittelalter vielfältig aufeinander bezogen, sind nicht neuzeitlichem Verständnis gemäß unter dem Aspekt der Konkurrenz oder der »wechselseitigen Erhellung« der Künste zu sehen. Sie können beide einer Vergegenwärtigung und Verkörperlichung des Sinns dienen. Mediale Pluralität und Experimentalität charakterisiert die Situation mittelalterlichen Text- und Bildgebrauchs nicht nur an ihren Rändern, sondern in ihrem Zentrum.

Drei Textbeispiele mögen dies anschaulich machen.

II

Das erste Beispiel ist die Geschichte des Heiligen Brandan. Verbreitet über ganz Europa, reicht sie in ihren Druckausgaben bis ins Entdeckungszeitalter hinein. Noch als sich das Bild der Welt entscheidend zu verändern begann, war man fasziniert vom Bericht über eine Reise an die Grenzen der Welt. Eine deutsche Version (die sog. »Reisefassung«), die wohl noch im 12. Jahrhundert entstand und seit dem 14. überliefert ist, situiert die Fahrt in einer Rahmehandlung: Der irische Abt Brandan stößt im Kloster auf ein Buch. Es berichtet von Gottes Wundern in der Welt, von drei Himmeln, zwei Paradiesen und vier Fegefeuern, von fremden Ländern und

wilden Menschen, von Riesenfischen, auf denen Wälder wachsen, und vom Riesenstünder Judas, dessen Höllenqualen dank göttlichem Erbarmen in der Nacht zum Sonntag gemildert sind. Brandan kann nicht glauben, was er liest, und verbrennt das Buch, noch bevor er zum Ende gekommen ist. Ein Engel teilt ihm mit, er habe die Wahrheit verbrannt und müsse zur Strafe die Wunder auf einer neunjährigen Weltreise selbst erfahren und in einem neuen Buch festhalten. Die jüngere Prosaedition des Textes (15. Jh.) hat den letzten Punkt abgewandelt: Hier gibt es keinen expliziten göttlichen Schreibauftrag und damit auch keine Parallelität zwischen Reisen und Schreiben, die Abfassung vollzieht sich am Ende der Fahrt, und das Buch wird schließliche Stimme ruft Brandan zum himmlischen Reich: *wenn du wilt, so kum.*²⁴

Sieht man von den Unterschieden der Redaktionen zunächst ab, so geht es in jedem Fall um die Gegenüberstellung von Buchwissen und Erfahrungswissen. Das im Buch niedergelegte Wissen um die *mirabilia*, obschon durch die Tradition beglaubigt, erweist im gegebenen Fall seine Gültigkeit erst in dem Maße, in dem es sich mit dem Erfahrungswissen zur Deckung bringt. Doch der Begriff der Erfahrung besitzt noch nicht den Status, den er in der frühen Neuzeit haben wird. Erfahrung ist nicht generell notwendig, um die Welt zu kennen. Sie ist notwendig nur für den, der der Schrift nicht glauben will. Klüger als die, die wie der Apostel Thomas eine sinnliche Bestätigung des Wunderbaren brauchen, seien die, »die da glauben, was sie nicht gesehen haben« – dieses Christusbild aus dem Johannes-Evangelium (20,29) muß Brandan auf seiner Reise erfahren, und zwar gerade von einem Volk, das der Welt des Vertrauten nicht ferner stehen könnte: Wesen, die nur an Händen und Bauch wie Menschen aussehen, ansonsten Köpfe wie Schweine, Häuse wie Kraniche und Unterleiber wie Fische haben. Von ihnen, die nach der Tradition der Wunder des Ostens mehr animalisch als menschlich scheinen, hier aber Verkörperungen der neutralen Engel darstellen, muß Brandan sich über Gott belehren lassen. Seine Welterfahrung ist denn auch weniger beglückend als schmerzlich: Er hat Situationen der Angst und Gefährdung durchzustehen, den Bruch mit vertrauten Ordnungen hinzunehmen.

Der Weg, auf dem dies geschieht, ist ein Weg in Form einer Spi-

rale. Er führt mit dem Ende zugleich zum Anfang zurück, er führt vom Buch zum Buch, vom fremden Buch zum eigenen. Die jüngere Prosaedaktion hat diesen Bezug über das Moment des Sakralen verstärkt. Beide Bücher sind mehr als nur Sammlungen von Wissen. Sie sind materielle Objekte, an denen Handlungen, genau: Opferhandlungen vollzogen werden. Das erste, das die Reise auslöst, legt Brandan nicht einfach beiseite, als er es allzu ungläublich findet. Er verbrennt es und verletzt damit die göttliche Schöpfung. Das zweite, das die auf der Reise erfahrenen Wunder festhält, wird nicht einfach in die Klosterbibliothek eingereiht. Es wird auf dem Altar präsentiert, und seine Annahme bezeugt: Brandans Frevel an der Schöpfung ist gesühnt. Der anfängliche Akt der Aggression wird also ausgelöscht durch einen Akt der Demut, die zunächst unfreiwillige Kommunikation mit dem Göttlichen abgelöst durch eine rituelle etablierte, das scheinbar ungeschriebene, beinahe himmlische Buch reproduziert durch ein in einem Schreibakt hergestelltes. Das neue Buch ist keine Abschrift, sondern eine Neuschrift. Ihre Übereinstimmung mit der Urschrift wird durch die Erfahrung der Reise garantiert. Das heißt aber auch: Das neue Buch hat einen Urheber, einen Entstehungsmoment und diverse Funktionen: Es ist ein Zeichen der individuellen Einsicht, ein sakrales Objekt in der Beziehung zum Göttlichen, ein Originalkodex, der – wie es in einer Handschrift der jüngeren Redaktion heißt – »noch heute« in Brandans Kloster aufbewahrt würde.²⁵

»Noch heute« – damit ist eine Ebene der Textproduktion anvisiert, die den Raum der Geschichte aufs Gegenwärtige hin öffnet. Der jeweilige Text, den der Hörer zu hören, der Leser zu lesen bekommt, dieser Text, der von Brandans Reise und den Wundern der Welt berichtet, erhält seine Nobilität durch das Wissen um den durch ein göttliches Zeichen bestätigten Urtext. Das Verhältnis zwischen dem ersten verbrannten und dem zweiten erneuerten Buch wiederholt sich also im Verhältnis zwischen dem erneuerten Buch und dem von ihm erzählenden Text. Es ist dies eine Form, die Authentizität eines Textes zu sichern in einer Kultur, in der Schriftlichkeit noch nicht automatisch Stabilität der Textgestalt bedeutete. Die Wahrheit liegt im Körper des Urtextes, der wiederum einen anderen verlorenen Urtext wiederholt. Ein doppelter Ursprung

also. Er sichert die Geschichte des Ungläublichen und Wunderbaren ab, doch dies auf der Basis einer Leerstelle. Brandans Neuschrift ist im Verhältnis zur verbrannten Urschrift Restitution und Substitution zugleich. Sie ist mit jener identisch und doch nicht identisch, verbunden und gleichzeitig getrennt durch eine Erfahrung, die nicht ohne weiteres verallgemeinert werden soll. In den Spiegelverhältnissen zwischen den Texten manifestiert sich ein Vertrauen in die Schrift, aber auch ein Festhalten an Ursprüngen, die zwischen göttlicher Stimme und materiellem Codex oszillieren. Zugleich zeigen die unterschiedlichen Redaktionen des Textes, daß die Sakralisierung eines sowohl alten wie neuen Textes kein altertümliches Moment ist, das im Laufe der Überlieferung zurückgedrängt würde. Sie manifestiert sich pointierterweise eben zu jener Zeit, da die kommerzielle und schließlich auch mechanische Reproduktion von Texten an Bedeutung gewann.

Das zweite Beispiel ist ebenfalls die Geschichte eines ungewöhnlichen Heiligen. Gregorius, dessen Vita Hartmann von Aue um 1200 nach einer altfranzösischen Vorlage gestaltete, repräsentiert den Typus des sogenannten Sündenheiligen.²⁶ Er stammt aus einer inzestuösen Verbindung und begibt sich selbst in eine weitere. Er ist Sohn von Zwillingsgeschwistern, die in Aquitanien, jung an Jahren noch, nach dem Tod des Herrschers verwaist zurückgeblieben sind. Er wird unmittelbar nach der Geburt in einem Kahn auf dem Meer ausgesetzt und auf einer Insel an Land geschwemmt. Aufgezogen zunächst bei einer Fischerfamilie, nimmt ihn schließlich der Abt des Inselklosters als spiritueller Vater unter seine Fittiche. Herangewachsen, erwachen ritterliche Neigungen in ihm. Er verläßt das Kloster und kommt jenseits des Meeres genau dorthin, wo seine Mutter mühsam versucht, das Land gegen einen abgewiesenen Freier zu verteidigen. Er besiegt den Gegner und heiratet, ohne es zu wissen, die eigene Mutter. Als die Katastrophe entdeckt wird, zieht er weiter: Auf einer abgelegenen Felseninsel verbringt er, angekettet, halbnackt und nur von einigen Tropfen Wasser lebend, 17 Jahre der Buße. Nach dem Tod des Papstes in Rom wird er durch ein himmlisches Zeichen zum neuen Papst bestimmt.

Die Geschichte erzählt von der Spannung epischer und hagiographischer Logiken, weltlicher und geistlicher Lebensformen, feudaler und klerikaler Sinnmuster. Im Zentrum dieser Spannung

steht – eine Schrifttafel, ein kostbares, aus Elfenbein gefertigtes, mit Gold und Edelsteinen verziertes Stück.²⁷ Die Mutter gibt sie zusammen mit einigem Geld dem Neugeborenen mit auf den Weg, versehen mit einem längeren Text, der erklärt, was es mit dem merkwürdigen Paket auf sich habe: Von hoher Geburt sei das Kind, doch ausgesetzt, um den Frevel seiner Genese zu verbergen; christlich solle es erzogen und klerikal ausgebildet werden; die Geschichte auf der Tafel solle es später einmal als beständige Aufforderung zu Demut und Bußfertigkeit begreifen. Genau dies geschieht: Gregorius nimmt die Tafel mit auf seinen Weg und benutzt sie noch, als er schon verheiratet ist, für rituelle Bußbezeugungen. Das führt schließlich zur Aufdeckung seiner Identität und zu seinem Bußweg, auf den ihn auch die Tafel begleitet. Auf die Felseninsel indes gelangt sie nicht. Gregorius läßt sie im Haus eines Fischers zurück, trennt sich also in jeder Hinsicht von seiner früheren Existenz. Erst als er, von Sünden rein, fast schon auf dem Weg nach Rom ist, fällt ihm die Tafel wieder ein. Sie wird in dem verfallenen Haus unter Unkraut und Mist gefunden und ist – ein göttliches Wunder – makellos wie am ersten Tag.

Auch in diesem Text ist die Schrift also mehr als Schrift. Sie ist Träger von Sinn und Verkörperung von Sinn in einem. Sie bietet Informationen, die autoreflexiven Charakter haben (nämlich die eigenen Leistungen und Ziele ansprechen). Doch sie bietet diese Informationen gekoppelt an einen spezifischen Beschreibstoff: Die Tafel in ihrer Materialität demonstriert zunächst einen sozialen Status und dient sodann als Memorialobjekt im Sinne eines tragbaren Reliquiars, vor dem und mit dem Gregorius in gottesdienstähnlichen Akten immer wieder den eigenen Makel vergegenwärtigt. Darüber hinaus markiert sie eine paradoxe Leerstelle, die Identität verhüllt und doch (dezidiert) als Kleidung und Gebaren) Identifikation ermöglicht, und fungiert sie als mirakulöses Zeichen für die durch Gott bewirkte Reinigung von Sünde. Und vor allem: Sie begleitet die Handlung nicht nur, sie leitet sie auch. Sie enthält ein Programm für den Weg des Helden und bewirkt zugleich, daß dieses Programm sich realisiert – im Positiven wie im Negativen: Der Junge erhält eine Ausbildung, wiederholt aber auch eben, indem er sich nach der Lektüre der Tafel auf die Suche nach der eigenen Geschichte begibt, den Inzest, der wiederum je-

nes Unmaß an Sünde verkörpert, dessen Aufhebung die Geschichte vorführt.

Diese Aufhebung vollzieht sich in einem Prozeß der Ausgrenzung und Wiedergliederung des Protagonisten, der seinerseits an der Tafel sichtbar wird. Die Tafel trennt zwischen *illiterati* und *litterati*. Die Dienerin am Hof sieht in ihr ein rätselhaftes *dinc*, die Fischer lassen sie trotz ihres Wertes im Haus verbrennen. Gregorius hingegen benutzt sie als Gegenstand ritueller Memoria, die Mutter und der Abt als Informationsträger. Die Tafel trennt aber auch zwischen dem potentiellen Heiligen und seinen Vertrauten. Die Mutter und der Abt, sie repräsentieren die Lebensordnungen, zwischen denen der Protagonist sich bewegt und die ihm doch nicht zubestimmt sind – wie der Umgang mit der Tafel zeigt. Die Mutter will mit ihrer Hilfe zwar die Zukunft des Kindes sichern, nicht aber dessen Herkunft offenlegen. Der Abt gibt Gregorius die Tafel erst, als alle anderen Mittel, ihn auf der Insel zu halten, fehlschlagen. Tafel und Schrift werden zu Instrumenten einer menschlichen Steuerung, die nach der Logik des Textes der göttlichen Steuerung unterworfen bleiben muß.

Auch dies manifestiert sich in der Tafel, nämlich ihrer Auffindung. Makellos ist sie, das heißt, die 17 Jahre, die den Körper des Gregorius zu einem mageren, schmutzigen, verfilzten Etwas gemacht haben, sind an ihr spurlos vorübergegangen. Die Tafel zeigt, was der Körper nicht zeigt. Gregorius wird, von den Eisenfesseln befreit, mit Priestergewändern bekleidet. Von einer Wiederherstellung seines Körpers erfährt man nichts. Die Tafel substituiert den Körper und mutiert vom Sinnobjekt des Helden zum Wahrzeichen seiner Heiligkeit. Jüngere Prosafassungen des *Gregorius* haben diese Mutation übergangen: Ihnen genügt das Mirakel der Wiederauffindung, die Unversehrtheit der Tafel bleibt unerwähnt.²⁸ Bei Hartmann kennzeichnet die Engführung von Körper und Schrift genau die Einfallstelle der göttlichen Gnade im weltlichen System des Sichtbaren. Die Tafel verkörperte den sündhaften Ursprung und verkörpert nun dessen Aufhebung. Sie interessiert nicht mehr als Schriftzeugnis, sondern nur mehr als materielle Manifestation des Göttlichen. Zugleich verschwindet sie aus der Geschichte, denn sie repräsentiert diese nicht wie in der Brandan-Legende in ihrer Gesamtheit, sondern nur in ihrem

schließlich aufzuhebenden Ausgangspunkt. Beständig und kostbar ist das Material, aus dem die Tafel gemacht ist, vorläufig und ergänzungsbedürftig aber der Text, der sich auf ihr befindet. Statt auf ihn richtet sich der Blick am Ende auf das Werk, das die Geschichte vollständig enthält: das vorliegende Buch, das Hartmann seinen Hörern und Lesern anempfiehlt mit der Bitte, auch für das Seelenheil des Autors zu beten.

Das dritte Beispiel stammt aus dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach (um 1200/1210). Gawain, der zweite Hauptheld des Romans, hat das große Abenteuer auf der verzauberten Burg (Schlarvinelle) siegreich hinter sich gebracht. Es steht ihm aber noch ein großer Kampf gegen Gramoflanz bevor, für den er die Unterstützung des Artushofes braucht. Er läßt sich Tinte und Pergament bringen und schreibt einen Brief, in dem er die Situation darlegt und den ganzen Hof bittet, nach Joflanze zu kommen, wo der Kampf stattfinden soll (625,12–626,8). Der Brief trägt kein Siegel, ist aber durch *würzeichen* eindeutig als von Gawains Hand geschrieben kenntlich. Warum dies wichtig ist, begreift man erst eine Weile später: Der Brief soll unverwechselbar sein und doch mehrere Adressaten haben können. Das Ganze ist Teil einer komplizierten Geheimdiplomatie (644,12–652,14). Gawain bedient sich eines sorgsam ausgesuchten Boten, der zur Geheimhaltung verpflichtet wird. Er übergibt ihm den Brief zusammen mit Instruktionen, wie damit umzugehen: Er solle sich erst an die Königin wenden, nicht aber mündlich mehr verraten, als im Brief gesagt wird. Der Bote trifft die Königin morgens in der Kapelle. Sie erkennt die Schrift und ist bereit zur Unterstützung, gibt aber ihrerseits dem Boten vor, wie er sich weiter zu verhalten habe. Er solle am späten Vormittag bei Hof erscheinen, sich durch die nach Neuigkeiten dürstende Versammlung bis zu Artus vordrängen und diesem den Brief in die Hand legen. Auch dies vollzieht sich wie geplant. Das Ergebnis: Der König schiekt den Boten wiederum zur Königin, diese liest den Brief erneut, nunmehr aber offiziell und laut und mit unverkennbarem Effekt: Angesichts der dramatischen Mitteilung treten manchem die Tränen in die Augen.²⁹

Schrift erscheint hier gebunden an Situationen, in denen die Kommunikation unter Anwesenden dominiert. Der Brief, den Wolfram nur referiert, nicht aber zitiert, wendet sich von vornher-

ein an mehrere Ansprechpartner: zuvorderst Artus und Ginover, dann aber auch alle anderen am Hof, deren Hilfe gebraucht wird. Er ist für die Öffentlichkeit gedacht und soll doch bestimmte Kanäle nehmen, um zur Wirkung zu kommen. Da dafür eine Lenkung nötig ist, bedarf es des Boten, der nicht einfach nur Überbringer ist, sondern auch Teil der Inszenierung. Bote und Brief funktionieren gemeinsam.³⁰ Der Brief ist notwendig, um eine festgelegte Menge an Information zu übermitteln, der Bote, um die richtige Kenntnisnahme der Information zu bewerkstelligen. Das geschieht in mehreren Schritten. Erste Empfängerin ist die Königin. Sie kennt die Situation am Hof und damit auch den richtigen Moment, in dem Gawains Mitteilung publik werden soll. Sie muß aber selbst erst auf das Unternehmen eingeschworen werden – durch eine mündliche Mitteilung, die über die Schrift hinausgeht: Der Bote behauptet, Gawain habe gesagt, all seine Hoffnung läge bei der Königin. Diese mündliche Verstärkung unterstützt die affektive Verbindung zwischen Absender und Empfänger und damit die wirksame Inszenierung der Schrift. Auch der dramatische offizielle Auftritt des Boten am Hof nutzt die sozialen Gegebenheiten: Die Ritter sind begierig nach Neuigkeiten, denn am Artushof herrscht die Sitte, solange nicht zum Mahl schreiten zu können, als keine bedeutende *aventure* mitgeteilt wurde. Die Aufnahme von Nachricht und die Aufnahme von Geschichten sind aneinander gekoppelt, und eben dies sichert dem Anliegen des Boten höchste Aufmerksamkeit.

Das zeigt, wie wenig es mit der Schrift allein getan ist. Zwar können die adligen Protagonisten der Szene alle lesen – für den zeitgenössischen Adel keine Selbstverständlichkeit. Doch wichtig bleibt die Ebene des Mündlichen und Körperlichen, des Gemeinschaftlichen und Demonstrativen. Die Schrift muß zum Leben gebracht werden, zumindest in einer Gesellschaft, in der Sichtbarkeit und Hörbarkeit zentral sind, dem Erzählen von Geschichten eine geradezu nähere Bedeutung zukommt. Die Schrift stiftet eine besondere Form von Geltung und ermöglicht ein Agieren aus der Distanz, doch dies nur dann, wenn es Helfer im Raum der Nähe gibt, die sie dem sozialen Handeln und interaktiven Vollzug anverwandeln. Aber auch der umgekehrte Schluß dürfte zutreffen: Indem die Anverwandlung sich in einer umständlichen Inszenierung

vollzieht, deutet sich an, daß die kommunikativen Regeln der dargestellten Gesellschaft für Verhältnisse der Nähe wie der Distanz zu gelten haben. Mit der Schrift allein ist es zwar nicht getan, mit ihr ist aber doch zu rechnen: nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch auf der des Textes. An einer Stelle heißt es, der Parzival-Roman sei nicht als *buoch* zu begreifen (115,29 f.). An einer anderen aber wird eine komplizierte Quellenkette skizziert, die zwar letztlich die Gestirne zum göttlichen Ursprung des Erzählens macht, daneben aber eine sukzessive Weitergabe im Medium der Schrift impliziert (453,11–454,30). Die Kette reicht von der Entzifferung über die Aufzeichnung und Übersetzung hin zur Interpretation und Kompilation. Erst diese schriftliterarischen Prinzipien machen wie in der Brandan-Geschichte eine kosmische Wahrheit verfügbar, von der sie sich andererseits unwiderruflich entfernen. Auch hier vollzieht sich also ein Balanceakt zwischen dem, was die Schrift leistet, und dem, in dem sie gründet.

Drei Beispiele, drei Überlieferungstypen. Codex, Schrifttafel, Pergamentblatt – sie repräsentieren Erscheinungsformen zeitgenössischer Schriftlichkeit von unterschiedlicher Funktionalität und Stabilität. Doch sie bezeugen – wie schon der Blick auf Variationen der Überlieferung erweist – nicht schlichtweg die Ausbreitung der Selbstverständlichkeit von Schriftlichkeit. Die Texte greifen soziale Praktiken auf, stellen sie aber in den Kontext imaginärer Welten und damit komplexer Sinnstiftungen. Sie arbeiten zum einen mit Doppelungen, Spiegelungen und Wiederholungen, die erst in der Schrift in dieser Weise möglich sind. Und sie benutzen zum andern die Schrift als Element der epischen Welt, um eben diese Doppelungen, Spiegelungen und Wiederholungen in prägnanten Inszenierungen vorzuführen. Die Inszenierungen kreisen um die Beziehung von Körper und Schrift, um ihr wechselseitiges Implikationsverhältnis.³¹ So wie Körper nicht einfach krude Materialität sind, sondern auch Einschreibefläche für Zeichenordnungen, ist Schrift auf der anderen Seite nicht einfach Informationsmedium, sondern auch magisches Objekt. Sie besitzt eine Aura, und die in ihr aufbewahrte Botschaft erscheint gekoppelt an Situationen des Heimlichen und Mysteriösen, Situationen oszillierend zwischen Nähe und Ferne, Sichtbarem und Unsichtbarem, körperlichem und medialem Kontakt. Eben in dieser Oszil-

lation erweist sich das Auratische aber auch als Moment einer textuellen Konstruktion, welche die archaische Ungeschiedenheit von Sinn und Sinnträger nicht schlichtweg beschwört, vielmehr raffiniert in Dienst nimmt. Unübertreffliches Beispiel dafür: der Prolog des Wolfdietrich-Epos (Version D) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Herkunft der zu erzählenden Geschichte wird hier geknüpft an ein Buch. Es sei nach langer Zeit in einem Kloster entdeckt, zunächst innerhalb der klerikalen Schriftkultur (Bischof, Kaplan, Frauenkloster) verbreitet und verändert, sodann von zwei Spielteuten – in einem Akt sekundärer Mündlichkeit – auswendig gelernt und durch ›Singen und Sagen‹ einem größeren Publikum bekanntgemacht worden. Der gattungstypisch anonyme Autor konstruiert ein Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen medialen Situationen. Er mythisiert den Text in seinen Ursprüngen und nobilitiert ihn durch seine Verankerung im Klerus und in der Schrift. An der Notwendigkeit einer Überschiebung des nur Schriftlichen hält er fest.³²

Als inszenierte besitzt die Schrift hier und anderswo eine doppelte Funktion. Im sozialen Vollzug gezeigt und im Kontext kommunikativer Handlungen ›ausgestellt‹, macht sie auf die performative Dimension der entworfenen Sinnstiftungen aufmerksam. Zugleich stiftet sie selbst Beziehungen, die verschiedene Handlungsmomente verbinden und im Spiel mit dem erzählten Text den Text der Erzählung profilieren. Die Schrift in ihrer Reflexivität zu thematisieren ermöglicht es, an epischen Welten die Spannung von Gegenwärtigkeit und Dauer des Sinns zu verhandeln. Schrift kommt in den Blick als Medium der Fixierung und Speicherung, als Grundlage von Archiven und Diskursen, als Voraussetzung von Situationsabstraktheit und Verstetigung, aber auch als eine Technologie, die, indem sie soziales Handeln von der je neu im Moment herzustellenden Geltung entlastet, einen neuen Typus von Komplexität hervorbringt. Sie vervielfacht die Welt, der sie angehört und auf die sie sich bezieht, indem sie selbst imaginäre Welten erzeugt. Sie etabliert aber damit auch jene schillernde, für Mißverständnisse und Interpretationen offene Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung, mit der es alle historischen Text- und Kulturwissenschaften zu tun haben.

III

Von hier aus läßt sich das Problemfeld schärfer umreißen, das den Umgang mit mittelalterlichen Texten bestimmt. Mittelalterliche Texte sind, um eine Wendung des Kunsthistorikers Hans Belting abzuwandeln, *Texte vor dem Zeitalter der Literatur*.³³ Belting richtet den Blick auf sakrale Bildtypen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, für die Präsenz wichtiger war als Repräsentation, Authentizität wichtiger als Artifizialität, Evidenz und Materialität wichtiger als Ingenium und Perspektive. Im ganzen ist die Trennung zwischen Bild und Kunst wohl zu teleologisch und zu rigide gedacht. Vieles fällt aus dem Schema heraus oder ist ihm nur gewaltsam einzufügen.³⁴ Doch wichtig ist das Grundsätzliche: die Erinnerung daran, daß ein in der Moderne ausgebildeter Begriff von Kunst bestimmte Dimensionen älterer Bilder nicht erfassen kann. Genau dieses ist auch für die schriftliche Überlieferung zu bedenken. Mittelalterliche Texte lassen sich als ›Literatur‹ bezeichnen, wenn man damit sagen will, daß sie an der etablierten Schriftlichkeit des lateinschreibenden Klerus partizipieren oder daß sie Formen des Imaginären entwickeln, die in pragmatischer Schriftlichkeit (Urkunden, Formelsammlungen, Annalen) fehlen. Sie dringen mit ihren Formen des Schriftbezugs nicht nur ins kulturelle, sondern auch ins kommunikative Gedächtnis ein,³⁵ sind aber noch nicht Teil eines skriptographischen, dann typographischen Netzes, wie es der Wissensgesellschaft der Neuzeit zugrunde liegen wird, und sind insofern nicht ›Literatur‹ im Sinne jenes Systems Literatur, das wir seit der Goethezeit kennen.

Auch der Begriff des Textes ist indes nicht ohne weiteres deskriptiv neutral. Er besitzt seine eigene Bedeutungsgeschichte. Sie zeigt, daß Aspekte wie Abgeschlossenheit, Strukturiertheit und Zeichenhaftigkeit (die wir mit dem Begriff verbinden) ihrerseits erst in Neuzeit und Moderne dominant geworden sind. Eben dies kann aber auch zum Vorteil gereichen: Die im Mittelalter lange vorherrschende Bindung des Begriffs an einerseits kultische und rituelle Zusammenhänge, andererseits materielle Träger der Überlieferung (*textus bibliae* oder *textus evangelii*) kann an eben jene Eigenheit älterer Textverhältnisse erinnern, die sich in den Bewegungen *zwischen Körper und Schrift* immer wieder manifestiert.³⁶

Sachlich läßt sich der Unterschied zu einem neueren Typus von ›Literatur‹ vor allem an drei Momenten ablesen: Wiederholung, Performativität und Unfestigkeit. Wiederholung meint: Die Texte konstituieren sich nicht als Ausdruck dichterischer Originalität, sondern als Teilhabe an einem ›Überlieferungsgeschehen‹, als Aufnahme, Abwandlung und Anverwandlung anderer Texte. Performativität meint: Sie existieren nicht in einer von Raum und Zeit abgelösten Gestalt, sondern bleiben – zumindest grundsätzlich – gebunden an Situationen gemeinschaftlichen Vollzugs (Kult, Ritual, paratextuelle Formen), an Formen repräsentativer Öffentlichkeit, an Dimensionen synästhetischer Wahrnehmung, an die Präsenz von Körpern. Unfestigkeit meint: Sie behalten im Prozeß der Überlieferung keine unveränderliche Gestalt, erfahren vielmehr Variationen auf der Ebene der Morphologie, der Syntax, der Textfolge und des Textbestands – Variationen indes, die nicht wie in der Literatur der Neuzeit einem einzigen auktorialen Subjekt zuzuschreiben sind.³⁷

All dies gilt gewiß nicht absolut. Mittelalterliche Texte kennen *auch* die Artikulation von dichterischem Selbstbewußtsein, *auch* die Abstraktion vom Gegenwärtigen, *auch* die Sicherung von Kohärenz und Konstanz. Moderne Kriterien eines Textes lassen sich in Vorformen *auch* schon im 12. Jahrhundert beobachten.³⁸ Doch weiterhin und noch für längere Zeit bleibt der Text zugleich Gegenstand und Geschehen, zugleich abstrakt und konkret.³⁹ Zwar kommt es zu Standardisierungen und Institutionalisierungen von Schriftlichkeit, aber dies in einem keineswegs einheitlichen und geradlinigen Prozeß – einem Prozeß, in dem der Buchdruck eine wichtige, doch nicht allein verantwortliche Rolle spielt.⁴⁰ Die ersten Phasen der Buchdruckzeit blieben, wie man heute weiß, noch stark den Bedingungen der Manuskriptkultur verpflichtet. Das gilt nicht nur für die Gestaltungen des Layouts, sondern auch für den Status des Produkts: Wie die Handschrift war auch die Inkunabel offen für verschiedene Optionen des Benutzers – Ausschmückung der Initialen, Hinzufügung von Rubrizierung und Interpunktion, Wahl des Einbands. Erst im Gefolge der Reformation wurde das Gedruckte, schmale Heftchen, in hoher Auflage und ohne besondere buchünstlerische Ambition hergestellt, zu einer Massenware, die der Tagespolemik und generell der (sich

von der Materialität der Überlieferung lösenden) Übermittlung von Information diene.

Ebendiese Verschiebung des abendländischen Kommunikationshaushalts (der in jüngerer Zeit eine weitere Verschiebung gefolgt ist) läßt aber erst genauer erkennen, daß in früherer Zeit Handschriften und Drucke nicht als verzerrende Filter zu begreifen sind, die den Blick auf die Originale verstellen. Sie sind nicht Schutt, den der Archäologe wegzuräumen hätte. Sie sind die historisch-materialen Gegebenheiten der Texte, und an ihnen ist zu verfolgen, wie sich jene Aussageformen und Praktiken herausbilden, die uns als charakteristisch für ›Literatur‹ erscheinen.⁴¹ Die Beschäftigung mit älteren Texten hat also ihre sowohl performative wie skriptomale Dimension zu berücksichtigen und das Verhältnis von pragmatischem Rahmen und poetischer Textur zu analysieren. Versteht man Texte als kommunikative Handlungen, die sich in Zeichengefügen materialisieren, welche ihrerseits in Wechselwirkung stehen mit anderen Zeichengefügen, so gilt es, die Bedingungen zu rekonstruieren, die eine solche Handlung zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich machten.

In dem Begriff Bedingungen steckt die Frage nach dem Verhältnis von Texten und Kontexten. Stellt man fest, mittelalterlichen Texten fehle die Einmaligkeit, Situationsabstraktheit und Stabilität neuerer Texte, so liegt es nahe, sie auch in stärkerem Maße determiniert zu sehen durch Gruppen, Institutionen und Lebenszusammenhänge. Die Sozialgeschichte hat herausgearbeitet, wie Höfe und Klöster, Mäzene und Führungsschichten die Entstehung und Überlieferung von Texten ermöglicht haben.⁴² Sie hat aber auch erkennen lassen, daß sich die spezifische Gestalt eines Textes nicht einfach aus seinen Bedingungskontexten ableiten läßt. Der *New Historicism* verschiebt deshalb den Blick von den Kontexten zu den Interferenzen: Texte erscheinen nun als Produkt von Austauschprozessen – zwischen anderen Texten, aber auch zwischen verschiedenen Wissensformationen und Diskursen. Das gibt den Texten ihre Komplexität zurück, reduziert aber historische Konstellationen ihrerseits auf Beziehungen zwischen Texten.⁴³

Beide Ansätze reagieren auf ein bekanntes Problem: Texte spielen nicht einfach Wirklichkeit, sie bilden eigene Formen symbolischer Ordnungen, sind selbst schon soziale Tatsachen und erheben

als solche einen nicht nur literarischen Geltungsanspruch. Aber sie können dies nur, weil sie zugleich in Kontexte eingebettet sind und diese überschreiten. Daraus ergibt sich ein ebenso bekanntes Dilemma: Die wissenschaftliche Erschließung muß immer eine von Texten *wie* Kontexten sein. Sie kann aber nie Gewißheit erlangen, welcher Art die Beziehung der beiden zueinander ist: komplexentwärtar oder kontrastiv, affirmativ oder subversiv, inhaltlich oder formal. Nur modellhaft lassen sich die Beziehungen zwischen Texten und Kontexten fassen, Modelle aber sind durch eine Dialektik von Entwurf und Revision geprägt. Eine hermeneutische Konstellation also, die indes ihre Pointe darin hat, daß der Gegenstand, der hier im Mittelpunkt steht, sich nicht ohne weiteres in eine gegenwärtige Erfahrung überführen läßt. Die Diskussion der jüngeren Zeit hat deutlich gemacht, wo die Klassisch geisteswissenschaftliche Hermeneutik an Grenzen stößt: dort, wo sie Universalität beansprucht und auch Fremdes oder Unverständliches, zeitlich oder räumlich Entferntes den im Gegenwartsbewußtsein verankerten abendländischen Modellen der Repräsentation unterwirft.⁴⁴

So ergibt sich auch für mittelalterliche Texte, daß zwei einstmals zentrale Begriffe der Hermeneutik nicht mehr fraglose Gültigkeit besitzen: Verstehen und Interpretation. Verstehen als Ziel der Erfassung von Textstrukturen und Kontextbedingungen tendiert dazu, unter dem Mantel des Dialogischen Unverständliches und Diskontinuierliches zu marginalisieren. Interpretation als privilegiertes Verfahren, um in der Dynamik von Vorverständnis und Einholung Verstehen zu ermöglichen, setzt eine Sinnlichkeit des Gegenstands voraus, die als solche gerade in Frage steht. Beide suggerieren, ›wahr‹ Bedeutung läge in einer Tiefenschicht, zu welcher der Interpret vordringen muß, um den Text – und mit ihm das Autorsubjekt – zu verstehen. Nicht zuletzt Erfahrungen mit neuerer Literatur und Kunst haben den Zweifel genährt, ob die Opposition von Oberfläche und Tiefe und die Privilegierung von Autorintentionen zu historisch angemessenen Ergebnissen führen. Deshalb sind Begriffe wie Interpretation und Verstehen noch nicht unbrauchbar geworden. Nur sollte man sich ihrer Implikationen ebenso bewußt sein wie der Alternativen, die in den letzten Jahrzehnten entwickelt wurden.⁴⁵ Sie lassen sich mit den Begriffen Analyse, Lektüre und Beschreibung bezeichnen. Und sie lassen sich, will man sie programm-

matisch gebrauchen, drei Theorieformationen zuordnen.⁴⁶ *Analyse* kann ein auf Objektivierbarkeit setzendes Verfahren meinen, das den Text als von Regularitäten bestimmtes Zeichengefüge begreift: Das wäre die Position des Strukturalismus.⁴⁷ *Lektüre* kann sich auf eine Durchquerung des Textes beziehen, die, bestimmte Momente herausgreifend, seine rhetorische Komplexität und semantische Unerschöpflichkeit hervorhebt: Das wäre die Position des Poststrukturalismus.⁴⁸ *Beschreibung* kann sich manifestieren in einer möglichst genauen Nachzeichnung von Bedeutungsstrukturen, Logiken und Regeln, Kohärenzen und Inkohärenzen eines kulturellen Textes: Das wäre die Position einer neueren ethnologisch inspirierten Kulturwissenschaft.⁴⁹

Die drei Positionen sind nicht strikt voneinander zu trennen. Sie repräsentieren »Einstellungen auf den Text«, die sich je neu am Gegenstand zu bewähren haben.⁵⁰ Analyse, strenge Erfassung der Textdaten auf phonetischer, lexikalischer und semantischer Ebene, in syntagmatischer und paradigmatischer Hinsicht, ist für jeden wissenschaftlich verantwortbaren und verallgemeinerbaren Umgang mit Texten nötig. Sie bedarf aber der Ergänzung durch die spezifische Perspektivierung einer Lektüre, die aus den Daten auswählen, sie in argumentativen wie narrativen Zusammenhang bringen muß. Beschreibung wiederum kann, wenn nicht im Sinne einer bloßen Bestandsaufnahme (Handschriftenbeschreibung) aufgefaßt, Aspekte von Analyse wie Lektüre in sich aufnehmen. Festhaltend an Genauigkeit, Stimmigkeit und Adäquatheit als Kriterien von Wissenschaftlichkeit, kann sie ein starres Schema von Oppositionen und Substitutionen vermeiden und gleichzeitig beweist machen, daß auch der wissenschaftliche Zugriff auf Texte eine Form der Neukonfiguration darstellt, unvermeidlich standpunktgebunden, nie anders als vorläufig und jeweilig, offen für die ihrerseits offenen Prozesse der Bedeutungskonstitution. Eine Historische Semantik, die nach den sich wandelnden Bedingungen von Sinnsystemen fragt, wird sich immer in einem Spannungsfeld bewegen: auf der einen Seite die Hoffnung, die Eigenart vergangener Kulturen und Texte lasse sich dank genauer Rekonstruktion in Grenzen wiedergewinnen, auf der anderen Seite die Gewißheit, der Sinn von Kulturen wie Texten werde im Umgang mit ihnen immer zugleich aufgedeckt und verhüllt.⁵¹

IV

Die folgenden Kapitel haben so eine doppelte Blickrichtung. Sie versuchen, Texte aus den Jahrhunderten vor dem Buchdruck in jener Eigenart zu beleuchten, die sich durch die Spannung zwischen Körper und Schrift ergibt. Und sie verbinden diesen Versuch mit der Frage nach den Beschreibungskategorien, die dieser Eigenart gerecht werden können. Daraus resultiert ein multiperspektivisches Vorgehen. Da die Beziehung von Körper und Schrift sich nicht entlang *einer* dominanten historischen Linie entwickeln läßt, ist an verschiedenen Stellen anzusetzen und das Terrain in je neuen Anläufen zu durchqueren, um seine Dimensionen erkennbar zu machen. Herausgegriffen sind besonders prägnante und faszinierende Beispiele: Auf den ersten Blick befremdlich oder merkwürdig wirkend, erweisen sie sich bei aufmerksamer Lektüre und geduldiger Entzifferung als funkelnde Brillanten, in denen momenthaft ein vergangenes Sinngemüß lebendig wird. Die Kapitel setzen also auf das signifikante Einzelne, an dem zugleich ein Allgemeines zu erfahren, Grundsätzliches im Umgang mit vormodernen Texten zu lernen ist. Sie gliedern sich in vier Sektionen.

Erste Sektion: Anthropologische Perspektiven. Vorgestellt, zunächst systematisch, sodann analytisch, werden Blickwinkel, die alte Texte in neues Licht rücken. Die Legende des inzeptuösen Heiligen (Albanus), situiert im Feld von Gewalt und Heiligkeit, zeigt sich als Text, an dem das feudale System der Genealogie von seinen Exzessen her zur Diskussion gestellt ist (*Kapitel 1*). Die Geschichte des Orient durchquerenden, Frauen akkumulierenden und Monaster besiegenden Apollonius enthüllt sich als pointierte Konfiguration des Spannungsverhältnisses von Kultur und Natur, das, anthropologisch zentral, im mittelalterlichen höfischen Roman in einer Fülle von Gegenordnungen entfaltet wird (*Kapitel 2*). Das hochdifferenzierte Epos vom Heidenkrieg (Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*) erweist sich als literarischer Verhandlungsort für eine Form von politischer Anthropologie, die die Spannung von Person und Institution, Affekt und Rationalität, Symbol und Zeichen durchspielt (*Kapitel 3*).

Zweite Sektion: Experimente der Reflexivität. Im Zentrum stehen frühe Ansätze, die Literarizität eines Textes aufscheinen zu lassen, und zwar dort, wo man sie nicht unbedingt erwartet: in geistlicher Dichtung, im Brautwerbungssepos und im höfischen Liebeslied. An frühmittelhochdeutschen Texten zur Heilsgeschichte ist abzulesen, wie das Problem der Sicherung des Sinns (nicht nur des Stoffes, sondern auch der Erzählung) und damit auch der literarische Status eines Textes in den Blick gerät (*Kapitel 4*). An einem raffinierten Brautwerbungssepos (*König Rother*) läßt sich verfolgen, wie ein Autor das Spiel mit Erzählmustern entdeckt und zugleich das Prinzip literarischer Sinnkonstitution in den Blick rückt (*Kapitel 5*). Am hochmittelalterlichen Tagelied, hier in der Zuspitzung Wolframs von Eschenbach, ist zu beobachten, wie die Etablierung einer triadischen Konstellation (Dame/Ritter/Wächter) mit der literarisch reflektierten Engführung von Sprache und Sprachlosigkeit einhergeht (*Kapitel 6*).

Dritte Sektion: Subjekte des Körpers. Es geht um Versuche, die Diskurse des Körpers in bezug auf das handelnde oder schreibende, seinem Körper unterworfenen Ich zu subjektivieren. Einer der eigenwilligsten autobiographischen Texte des hohen Mittelalters, Guiberts de Nogent *Monodiae*, wird betrachtet im Blick auf das Ich, das seinen fragilen Körper ins Zentrum zentrifugaler und zentripetalen Kräfte stellt und den Schreibakt zu einem ebenso chancenreichen wie gefahrenreichen Tun macht (*Kapitel 7*). Ein ambitionierter Minneroman, der *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein, wird befragt auf die Eigentümlichkeit, mit der sich die Erzählung drastischer Körpereinsätze und die Aufbewahrung lyrischer und prosaischer Minnedichtung verbinden (*Kapitel 8*). Das schillernde Kartenwerk des Opicinus de Canistris wird analysiert hinsichtlich der Weise, in der ein Ich, sich geographisch, historisch und biographisch im System der Entsprechungen von Mikrokosmos und Makrokosmos verortend, eben dieses System aus den Angeln zu heben droht (*Kapitel 9*).

Vierte Sektion: Figuren der Präsenz. Der Fokus gilt den vielgestaltigen Beziehungen zwischen Körper, Sprache und Schrift. Wolframs rätselhaft Titul-Stücke erscheinen als fragmentierter Text, der, die Leerstelle von Liebe und Tod umkreisend, Metapher und Erzählwelt paradox verknüpft und in der Gestalt eines geheimnis-

vollen Hundes die unbewegte Schrift in Bewegung versetzt (*Kapitel 10*). Literarische und philosophische Werke zwischen Boethius und Chaucer erweisen sich in ihren Ansätzen, menschliche und nicht-menschliche Figuren einander spiegelbildlich begegnen zu lassen, als poetologische Paradigmen des im Mittelalter zentralen Phänomenkomplexes der Personifikation (*Kapitel 11*). Rhetorisch aufgeladene Totenklagen zeigen sich als Texte, die in der Überblendung von dokumentarischem Bericht und autoreferentieller Poetie die Absenz des toten Körpers beschwören und sich zugleich selbst als Rituale der Bewältigung anbieten (*Kapitel 12*).

Die einzelnen Kapitel stehen untereinander in inneren Zusammenhängen. Doch sind sie argumentativ eigenständig und unabhängig von ihrer Reihenfolge lesbar. Alle bleiben sie auf das skizzierte Spannungsfeld bezogen. Sie entfalten das Verhältnis von Körper und Schrift im Blick auf verschiedene Texte, Gattungen und historische Situationen und bieten ein repräsentatives Spektrum dessen, was auch heute noch, jenseits bloß antiquarischen Interesses, an dem Fremden und doch nicht ganz Fremden einer vergangenen und doch nicht verschwundenen Kultur zu faszinieren vermag.

Anmerkungen

Vorspiel: Zwischen Körper und Schrift

Erweiterte Fassung der Antrittsvorlesung an der Universität Zürich vom 29. Oktober 2001.

¹ *Goethe über das Mittelalter*, hg. von Jens Haustein, Frankfurt/M. 1990 (Insel taschenbuch 1200), S. 141 f.

² Ebd., S. 125; zum Kontext der romantischen Rezeption des *Nibelungenlieds* Josef Körner, *Nibelungenforschungen der deutschen Romantik*, Leipzig 1911, Nachdr. Darmstadt 1968.

³ *Goethe über das Mittelalter*, S. 125.

⁴ Ebd., S. 244–247 (Entwurf einer Rezension zu: *Das Nibelungenlied*, übersetzt von Carl Simrock, Berlin 1827); s. auch Shu Ching Ho, *Über die Einbildungskraft bei Goethe. System und Systemlosigkeit*, Freiburg/Br. 1998 (Rombach Wissenschaft. Litterae 53), S. 141–144.

⁵ *Goethe über das Mittelalter*, S. 278 (Nachwort); s. auch Helmut Bracker, »Die ›Bildungsstufe der Nation‹ und der Begriff der Weltliteratur«, in: *Goethe und die Tradition*, hg. von Hans Reiss, Frankfurt/M. 1972, S. 84–101.

⁶ *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*, hg. von Gerard Koziellek, Tübingen 1977 (Deutsche Texte 47); *Mittelalter-Rezeption*, hg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1986 (Germanistische Symposien. Berichtsb. 6).

⁷ Harald Weigel, »Nur was du nie gesehen wird ewig dauern«. *Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition*, Freiburg 1989 (Rombach Wissenschaft. Litterae).

⁸ Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman* [1932]. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt/M. 1976 u. ö. (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 151); *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, hg. von Matias Martínez, Paderborn u. a. 1996; modifizierende Anknüpfungen an Lugowski bei Jens Haustein, »Kausalität als Autorität in mittelhochdeutscher Erzählliteratur. Oder: Clemens Lugowski als mediävistische Autorität?«, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur,*

Neuen Medien. *Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*. Bd. 2, hg. von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten und Eva Neuland, Bielefeld 1999, S. 553–572; Jan-Dirk Müller, »Der Prosalroman – eine Verfallsgeschichte? Zu Clemens Lugowskis Analyse des ›Formalen Mythos‹ (mit einem Vorspruch)«, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuaufsätze*, hg. von Walter Haug, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 143–163; s. auch hier Kapitel 5.

⁹ Eine Synthese bietet Jan-Dirk Müller, »Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung«, in: *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, hg. von Dietrich Harth und Peter Gebhardt, Stuttgart 1982, S. 195–227.

¹⁰ Ingeborg Schröbler, »Von den Grenzen des Verstehens mittelalterlicher Dichtung«, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 44, N. F. 13 (1961), S. 1–14.

¹¹ Eine Hermeneutik, die nicht bloße Technik ist, sondern dem Moment des Divinatorischen sein Recht beläßt, hatte auch Peter Ganz im Auge: »Vom Nichtverstehen mittelhochdeutscher Literatur. Ein Vortrag«, in: *Wolfram-Studien* 5 (1979), S. 136–153, hier S. 153: »Wir können eben nur versuchen zu lernen, uns über alles in unseren Texten immer wieder neuem zu verwundern: über das Auffällige und Fremde wie über das Widersprüchliche, Anachronistische und Doppeldeutige, ebenso aber auch über das längst Vertraute, nur allzu Sinnfällige, [...] immer aus dem Glauben heraus, daß die Bemühung um den geschichtlichen Gehalt des Textes dazu beitragen kann, ihn als Kunstwerk transparenter zu machen.«

¹² Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 9–47.

¹³ Ebd., S. 21: »Was uns durch Unanschaulichkeit, katalogartige Exzesse und fehlende Spannung befremdet, ist nurnmehr die Kehrseite einer Poesie des Unsichtbaren, die wohl den eigentümlichsten Zug der Alterität des Mittelalters bildet.«

¹⁴ Michael M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. und eingeleitet von Rainer Grubel, Frankfurt/M. 1979 (edition suhrkamp 967).

¹⁵ Clifford Geertz, »Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight«, in: *Daedalus* 110 (1972), S. 1–37; dt.: »Deep Play: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf«, in: ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1983 u. ö. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 696), S. 202–260.

¹⁶ Christian Kiening, *Schwierige Modernität. Der ›Ackermann‹ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischer Wandels*, Tübingen 1998 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 113).

¹⁷ Erste Einblicke gewähren die Sammelbände *The New Medievalism*, ed. by Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee, and Stephen Nichols, Baltimore

and London 1995; *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, hg. von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel, Stuttgart, Leipzig 1999.

¹⁸ *Deutsche Handschriften 1100–1400*, hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer, Tübingen 1988; *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, o. O. 1990; Paul Saenger, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997.

¹⁹ Als einer der ersten hat der große französische Mediävist Paul Zumthor das Spannungsfeld von Text und Stimme, lettre und voix, systematisch analysiert: *La lettre et la voix. De la ›littérature‹ médiévale*, Paris 1987 (zum Werk von Zumthor: Paul Zumthor ou l'invention permanente, hg. von Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Christopher Lucken, Genf 1998). Die Tendenz, Mündlichkeit als offen, variabel und lebendig, Schriftlichkeit aber als geschlossen, fixiert und erstarrt zu verstehen, wurde mittlerweile nuanciert; vgl. meine Rezension in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 113 (1991), S. 113–120; Ursula Schaefer, *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1992 (ScriptOralia 39); dies., »Zum Problem der Mündlichkeit«, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hg. von Joachim Heinze, Frankfurt/M. 1994, S. 357–375; Walter Haug, »Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität«, in: ebd., S. 376–397; Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; Haiko Wandhoff, *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141); »Aufführung‹ und ›Schrift‹ in *Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbd. 17); Mireille Schnyder, »Der unfeste Text. Mittelalterliche ›Audiovisualität‹«, in: *Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*, hg. von Barbara Sabel und André Bucher, Würzburg 2001, S. 132–153; Hans Rudolf Velten, »Performativität – Ältere deutsche Literatur«, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hg. von Claudia Benthien und H. R. V., Reimbek 2002 (rowohlt enzyklopädie 55643), S. 217–242.

²⁰ *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990; in einseitiger Perspektive auf die Präsenz des Zeichenhaften im Mittelalter: Peter Czerwinski, *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter*, München 1995; s. meine Rezension in *Arbitrium* 1997, S. 150–155, und ausführlich Peter Strohschneider, »Die Zeichen der Mediävistik. Ein Diskussionsbeitrag zum Mittelalter-Entwurf in Peter Czerwinskis ›Gegenwärtigkeit‹«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 20 (1995), S. 173–191.

²¹ Brigitte Miriam Bedos-Rezak, »Du sujet à l'objet. La formulation identitaire et ses enjeux culturels«, in: *Persönliche Identität und Identifikation*

vor der Moderne, hg. von Peter von Moos, Köln, Weimar, Wien 2004 (Norm und Struktur).

²² Hans Ulrich Gumbrecht, »Beginn von ›Literatur‹/Abschied vom Körper?«, in: *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hg. von Gisela Smoelka-Koerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla, München 1988, S. 136–148.

²³ Der Begriff begegnet häufiger in dem Sammelband *The Postcolonial Middle Ages*, ed. by Jeffrey Jerome Cohen, London 2000; s. auch Stephan Fuchs, *Hybride Heiden. Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31); Armin Schulz, *Poetik des Hybriden. Variation und intertextuelle Kombination in der Minne- und Aventiurepik*, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161).

²⁴ Ausgaben der ›Reisefassung‹: *Sanct Brandan. Ein lateinischer und drei deutsche Texte*, hg. von Carl Schröder, Erlangen 1871; *Sanct Brandan. Zwei frühneuhochdeutsche Prosafassungen. Der erste Druck von Anton Sorg (um 1474) und Die Brandan-Legende aus Gabriel Rollenhagens »Vier Büchern Indischer Reisen«*, hg. von Rolf D. Fay, Stuttgart 1985 (Helfant Texte T4); *Brandan. Die mitteldeutsche ›Reise‹-Fassung*, hg. von Reinhard Hahn und Christoph Fasbender, Heidelberg 2002 (Jenaer Germanistische Forschungen N. F. 16). Zur Interpretation grundlegend (mit weiterer Literatur) Peter Strohschneider, »Der Abt, die Schrift und die Welt. Buchwissen, Erfahrungswissen und Erzählstrukturen in der Brandan-Legende«, in: *Scientia Poetica 1* (1997), S. 1–34.

²⁵ *St. Brandans wundersame Seefahrt*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 60 hg., übertragen und erläutert von Gerhard E. Sollbach, Frankfurt/M. 1987, S. 184/185.

²⁶ *La vie du pape saint Grégoire ou La légende du bon pêcheur*. Text nach der Ausgabe von Hendrik Bastiaan Sol mit Übersetzung und Vorwort von Ingrid Kasten, München 1991 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 29); Hartmann von Aue, *Gregorius*, hg. von Hermann Paul, neu bearbeitet von Burghart Wachinger, Tübingen 1992 (Alteutsche Textbibliothek 2).

²⁷ Edith Wenzel und Horst Wenzel, »Die Tafel des Gregorius. Memoria im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit«, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration im Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur 19), S. 99–114.

²⁸ *Gregorius auf dem Stein. Frühneuhochdeutsche Prosa (15. Jh.) nach dem mittelhochdeutschen Versepos Hartmanns von Aue. Die Legende (Innsbruck UB Cod. 691), der Text aus dem ›Heiligen Leben‹ und die sogenannte Redaktion*, hg. und kommentiert von Bernhard Plate, Darmstadt 1983 (Texte zur Forschung 39), S. 158 f. – Fassung M 441 f.: *Dy [Tafel] finden si an der stat, do er sy hin gelegt het. Dy was in der zeit von nymant lernet worden*; Fassung I 440–

442: *Vnd do suchten sy die taffeln vnd funden die vnter den nessen vnd vnter dem grase neben des vischers hawsz. Der vischer sprach, das er die taffeln in sich benezten iaren nie het gesehen noch gelesen*; Fassung F 440 f.: *Do suchten sy dy taffeln. Do funden siz also schone vnter neszeln vnd krawt ligen, als er sy dar gelegt het*.

²⁹ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin, New York 1998; zum Szenenkomplex auch Elke Brüggem, »Inszenierte Körperlichkeit. Formen höfischer Interaktion am Beispiel der Joflanze-Handlung in Wolframs ›Parzival‹«, in: *Aufführung und ›Schrift‹* [Anm. 19], S. 205–221, hier S. 213, Anm. 30.

³⁰ *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, hg. von Horst Wenzel, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143).

³¹ Vgl. auch *The Book and the Body*, ed. by Dolores Warwick Frese, Katherine O'Brien O'Keefe, Notre Dame and London 1997 (University of Notre Dame. Ward-Phillips Lectures in English Languages and Literatures 14).

³² *Ortnit und Wolfietrich D.* Kritischer Text nach Ms. Carm 2 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main hg. von Walter Kofler, Stuttgart 2001, S. 117 f.; Beate Kellner, »Eigengeschichte und literarischer Kanon. Zu einigen Formen der Selbstbeschreibung in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters«, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. von B. K., Ludger Lieb, Peter Strohschneider, Frankfurt/M. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 153–182, hier S. 160–164.

³³ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 u. ö.; vgl. auch Peter Czerwinski, »per visibilia ad invisibilia. Texte und Bilder vor dem Zeitalter von Kunst und Literatur«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 25* (2000), S. 1–94.

³⁴ Übernommen ist Beltings Perspektive bei Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997; kritisch nuancierend hingegen Hans Robert Jauf, »Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner«, in: ders., *Wege des Verstehens*, München 1994, S. 346–377; Jean-Claude Schmitt, »L'histoire et les images«, in: *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1997 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4), S. 9–51, hier bes. S. 27–31.

³⁵ Jan Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. von J. A. und Tonio Hölscher, Frankfurt/M. 1988, S. 9–19; s. auch Peter von Moos, »Über pragmatische Mündlichkeit und Schriftlichkeit«, in: *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, hg. von B. Frank, Tübingen 1997 (ScriptOra 99), S. 313–321.

³⁶ *Textus. Situationen des Wortgebrauchs im Mittelalter*, hg. von Ludolf Kuchenbuch, Göttingen 2004; s. auch Hagen Keller, »Vom ›heiligen Buch‹ zur ›Buchführung‹. Lebensfunktionen der Schrift im Mittelalter«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 26 (1992), S. 1–31; zur Genese des (post)strukturalistischen Textbegriffs Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln, Weimar, Wien 2002 (*Pictura et Poesis* 9).

³⁷ Vgl. Peter Strohschneider, »Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ›New Philology‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), Sonderheft (*Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, hg. von Helmut Tervooren und Horst Wenzel), S. 62–86; ders., »Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problemskizze am Beispiel des ›Wartburgkrieges‹«, in: *Mittelalter. Neue Wege* [Ann. 19], S. 19–41; Franz Josef Worstbrock, »Wiedererzählen und Übersetzen«, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit* [Ann. 8], S. 128–142. Methodische Überlegungen und Fallstudien zum Problem von Autor und Autorschaft im Band *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, hg. von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon, Peter Strohschneider, Tübingen 1998; außerdem *Autorentypen*, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991 (*Fortuna vitrea* 6); Albrecht Hausmann, *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität*, Tübingen und Basel 1999 (*Bibliotheca Germanica* 40); zur Diskussion in der neueren Literaturwissenschaft vgl. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Tübingen 1999; *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von dens., Stuttgart 2000 (*Reclam UB* 18058); *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002 (DFG-Symposien. Berichtsbd. 24); zu Typen der Varianz in mittelalterlicher Literatur Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin, New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8).

³⁸ Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt/M. 1991, sieht einen Umbruchpunkt bei den Victorinen im 12. Jahrhundert und speziell im *Didascalion* des Hugo von St. Victor; das sich langsam herausbildende Ineinander oraler und literaler Rezeptionsmodi arbeitet heraus [Jennis] H. Green, *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800–1300*, Cambridge 1994. Einen im theologischen Rahmen sich herausbildenden Sinn für eine auf das Auslegungsvermögen der Leser zielende poetische und rhetorische Textdimension deckt Peter von Moos an Abaelard und seinen Zeitgenossen auf: »Was galt im lateinischen Mittelalter als das Literarische an der Literatur? Eine theologisch-rhetorische Antwort des 12. Jahrhunderts«, in: *Literarische Interessenbildung* [Ann. 42], S. 431–451.

³⁹ Vgl. Bruno Quast, »Hand-Werk. Die Dinglichkeit des Textes bei Kon-

rad von Heimesfurt«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 123 (2001), S. 65–77.

⁴⁰ Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/M. 1991; *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*. 2 Bde., Hamburg 1995/1999; Uwe Neddermeyer, *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leselust im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte*. 2 Bde., Wiesbaden 1998 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 61).

⁴¹ *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1988 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 750); *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, ed. by Stephen G. Nichols and Siegfried Wenzel, Ann Arbor 1996; *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, hg. von Peter Koch und Sybille Krämer, Tübingen 1997 (Probleme der Semiotik 19), bes. S. 9–26.

⁴² Joachim Bumke, *Mäzene im Mittelalter Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979; ders., *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 2 Bde., München 1986 u. ö. (dtv 4442); *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*, hg. von Joachim Heinze, Stuttgart 1993 (DFG-Symposien. Berichtsbände 14). Die Probleme sind erfaßt bei Jan-Dirk Müller, »Aporien und Perspektiven einer Sozialgeschichte mittelalterlicher Literatur. Zu einigen neueren Forschungsansätzen«, in: *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung – zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. von Wilhelm Voßkamp und Eberhard Lämmert, Tübingen 1986 (Akten des VII. IVG-Kongresses 11), S. 56–66; ders., »Zu einigen Problemen des Konzepts ›Literarische Interessenbildung‹«, in: *Literarische Interessenbildung*, S. 365–384. Differenzierte Fallstudien jetzt in: *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von Eckart Conrad Lutz, Freiburg/Schweiz 1997 (Scrinium Friburgense 8).

⁴³ *The New Historicism*, ed. by H. Aram Veeser, New York, London 1989; *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, hg. von Moritz Baßler, Frankfurt/M. 1995 u. ö. (Fischer 11589); Gabrielle M. Spiegel, *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*, Baltimore and London 1997; Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago and London 2000. Eine kritisch abwägende Perspektive bei Elaine C. Tennant, »Old Philology, New Historicism, and the Study of German Literature«, in: *Lesarten. Methodologies nouvelles et textes anciens*, hg. von Alexander Schwarz, Bern u. a. 1990 (Tausch 2), S. 153–177.

⁴⁴ Eine Zusammenfassung der Diskussion bieten die *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München ²1997 (dtv 4704), Kap. II (S. 101–136: Peter Rusterholz, »Hermeneutische Modelle«, S. 137–156: Klaus-Michael Bogdal, »Problematierungun-

gen der Hermeneutik im Zeichen des Poststrukturalismus«, S. 157–177; Peter Rusterholz, »Zum Verhältnis von Hermeneutik und neueren anthropologischen Strömungen«).

⁴⁵ Eine Vermittlung sucht Peter J. Brenner, *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1998 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 58).

⁴⁶ In Anlehnung an Rainer Warning, *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors bis zum Surrealismus*, Freiburg 1997 (Rombach Wissenschaft. Litterae 51), der »Interpretation«, »Analyse« und »Lektüre« unterscheidet (S. 9–43).

⁴⁷ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972 (Universitäts-Taschenbücher 103); Michael Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*, München 1977 (Universitäts-Taschenbücher 582); ders., Art. »Struktur, Strukturalismus«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 4 (1984), S. 256–278.

⁴⁸ Zum Beispiel *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, hg. von Aleida Assmann, Frankfurt/M. 1996 (Fischer 12375); s. auch Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie* (amer. 1982), Reinbek bei Hamburg 1988 (rowohlt enzyklopädie 474); Hugh J. Silverman, *Textualitäten. Zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion*, Wien 1997; Georg W. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*, München 2002.

⁴⁹ Zum Konzept der (dichten) kulturellen Beschreibung Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture. Selected Essays*, New York 1973, S. 3–30 (dt.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1983 u. ö. [suhrkamp taschenbuch wissenschaft 696], S. 7–43); kritische Auseinandersetzung mit Geertz bei Volker Gottowik, *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin 1997.

⁵⁰ Warning [Anm. 46], S. 17. Für eine Vermittlung zwischen »Lektüre« und »Analyse« plädiert auch Michael Waltenberger, »Hermeneutik des Verdacht-Seins. Über den interpretativen Zugang zu mittelalterlichen Erzählwelten«, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 49, H. 2 (2002) [Interpretation], S. 156–170.

⁵¹ Zum Projekt der historischen Semantik: Dietrich Busse, *Historische Semantik. Analyse eines Programms*, Stuttgart 1987 (Sprache und Geschichte 13); Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven einer historischen Semantik*, Frankfurt/M. 1994 (Fischer 11923); ders., *Komödien des Getstes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt/M. 1999 (Fischer 14431) setzt auch die bei Vandenhoeck & Ruprecht erscheinende Buchreihe *Historische Semantik* (Göttingen 2002 ff.).

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
11. Sitzung 15.05.17

Text: Monika Schmitz-Emans, Dekonstruktion (2010) (Stuttgart 2010 (Philipp Reclam jun.))

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Dekonstruktion

(Jacques Derrida, Paul de Man)

Die unter dem Leitbegriff Dekonstruktion (oder Dekonstruktivismus) zusammengefassten Ansätze laufen zusammen im Entwurf einer neuen Konzeption des Begriffes »Text«. Dieser Begriff wird entgrenzt; dekonstruktivistisches Denken reflektiert eine Vielzahl von Gegenständen unter dem Aspekt ihrer Textualität. Es gebe, so Jacques Derridas prägnante Formulierung, kein »Außerhalb« des Textes.

Kritisch revidiert werden dabei (1) die Konzeption identischer Zeichen und geschlossener Texte mit stabilen Bedeutungen, (2) die bedeutungsbegründende Instanz des Urhebers (Autors) sowie (3) die Erschließbarkeit von Texten durch »Interpretation«. Hiervon ausgehend wendet sich die Dekonstruktion kritisch gegen die gesamte metaphysische Denktradition. In der Begriffsprägung »Dekonstruktion« kommt ihre Subversion einschlägiger Ansätze durch den Anklang an den Begriff der »Destruktion« (Destruktion als Zerstörung) zum Ausdruck, zugleich aber auch ihr Selbstverständnis als ein kreatives Verfahren (De-Konstruktion) mit tradierten Texten und deren Wahrheitsimplikationen.

Während Logik und Wissenschaften auf begrifflichen Differenzierungen beruhen, unterläuft die Dekonstruktion jede Ordnung der Begriffe und damit des begriffsgebundenen Denkens selbst. Ihr Denken löst konventionelle Leitdifferenzen auf und betrachtet alle

(durch Differenzierung erzeugten) Begriffe als in stetiger Bewegung befindlich. Man könnte darin eine radikalisierende Fortsetzung des Projekts Aufklärung sehen, insofern auch diese sich als unabgeschlossen versteht. Von der Philosophie aus hat der Dekonstruktivismus in den 1980er Jahren Einzug in diverse Fachdisziplinen und Diskurse gehalten, etwa in die Literaturkritik, die Psychoanalyse, die Geschichtswissenschaft, die Rechtstheorie, die Postkolonialismustudien und den Genderdiskurs. Derridas Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Architekten wirkte stimulierend auf die Übertragung dekonstruktivistischer Konzepte in die Architektur.

Zwischen den Begriffen »Dekonstruktion«, »Poststrukturalismus« und »Postmoderne« besteht ein enger Zusammenhang, ohne dass sie als Synonyme verwendet oder hierarchisiert werden könnten. Mit Dekonstruktion wird vor allem auf eine Einstellung gegenüber Texten verwiesen, die sich in spezifischen Lektürestrategien konkretisiert. Von Poststrukturalismus kann dort gesprochen werden, wo im Kontext wissenschaftlicher Analyse- und Darstellungspraktiken Kernprämissen des (maßgeblich durch das sprachwissenschaftliche Paradigma geprägten) Strukturalismus preisgegeben werden. Eine solche Ersetzung strukturalistischer Verfahren durch neue Formen der Untersuchung, die nicht mehr von der Gegebenheit aufdeckbarer Strukturen ausgehen, kann dabei durchaus als dekonstruktivistisch beschrieben werden. Als Zeichen der Postmoderne gilt die Abkehr von zentralen Voraussetzungen des zeitlichen Denkens, insbesondere die Verabschiedung der Konzeption des unabhängigen, autonomen Subjekts. Auch hier sind dekonstruktivistische Verfahren konstitutiv.

Texte besitzen, aus dekonstruktivistischer Sicht betrachtet, keinen bestimmten ihnen eingeschriebenen Sinn als

organisierendes Text-Zentrum. Entsprechend versteht sich der Leseprozess nicht mehr als Überprüfung der Richtigkeit bzw. Verifikation von Deutungshypothesen oder gar als Bestätigung einer Theorie. Alle Texte sind insofern unverständlich, als die Möglichkeiten ihrer Lektüre unkontrollierbar und unerschöpflich bleiben. Sie stellen auch keine verbindlichen Einheiten dar, sondern werden im Lesen de- und rekonstruiert. Sucht der dekonstruktivistische Leser in Texten überhaupt etwas, so nach inneren Spannungen und Inkonsistenzen, welche dazu herausfordern, die hermeneutische Hypothese eines homogenen und konsistenten Text-Sinnes zu unterminieren; nicht die Gründe des Textes sollen offenkundig werden, sondern seine Grundlosigkeit. Dekonstruktivistische Lektüre wendet sich programmatisch gegen die Idee der Begründung als solche. Prägnant hat Jacques Derrida (1930–2004) zwei kontroverse Konzeptionen von Interpretation, Struktur, Zeichen und Spiel charakterisiert:

Die eine träume davon, »eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil«. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejahe »das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name des Wesens ist, das die Geschichte der Metaphysik und der Ontotheologie hindurch, das heißt im Ganzen seiner Geschichte, die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat«.¹

Im Verzicht auf die Arbeitshypothese einer zu entbergenden textimmanenten Bedeutung, eines dem Gelesenen zugrunde liegenden Sinnes, artikuliert sich das Ende der metaphysischen Deutungstradition. Erkenntnis bedeutete in deren Denkhorizont, Bedingtes auf Bedingendes zu-

¹ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 441.

rückzuführen, nach Gründen zu fragen und nach Letztbegründungen zu suchen – diese Suche konnte den Prinzipien des Seins, der Wahrheit oder dem wahren Sinn von Texten gelten.

Als Wegbereiter der Dekonstruktion in ihrer antisubstanzialistischen und antihermeneutischen Haltung kann vor allem Friedrich Nietzsche (1844–1900) gelten. Hinzuweisen ist hier vor allem auf seine Zeichenkonzeption aus dem Aufsatz »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne« (1872). Anlehnungen bestehen auch zum Konzept der romantischen Ironie sowie zu Friedrich Schlegels romantisch-ironischer Apologie der »Unverständlichkeit« (in seinem Essay »Über die Unverständlichkeit«, 1800). Ideologiekritisch motivierte Lektürestrategien, die das Gelesene in erster Linie als Maskierung und Verstellung, als Camouflage (d. h. als bewusstes Versteckspiel) oder Tarnung betrachten, sind dekonstruktivistischem Lesen durch ihren Grundgestus der Demontage verwandt – nur dass im Gegensatz zu ihnen die Dekonstruktion gerade nicht darauf abzielt, hinter der textuellen Maskierung eine oder die eigentliche Textaussage zu finden, da sie die Arbeitshypothese substanzialer und stabiler Bedeutungen ja ablehnen. Nahe liegt der Vergleich mit der Rezeptionsästhetik, nimmt diese doch bereits Abstand von der Idee eines verbindlich auktorial fixierten Textsinnens sowie von der Konzeption des Werks als eines abgeschlossenen Sinn Ganzens, um stattdessen das Geschehen zwischen Text und Leser in den Blick zu rücken. Allerdings verbürgt aus rezeptionsästhetischer Sicht der Text einen Bezugsrahmen für die Auseinandersetzung des Lesers mit dem Gelesenen; die Dekonstruktion hingegen bestreitet die Identität des Textes mit sich selbst.

Ist es ferner einerseits möglich, das dekonstruktivistische Text-Konzept mit dem durch Umberto Eco entwickelten Modell des »offenen Kunstwerks« zu vergleichen – eines Werks, das allein im jeweiligen Rezeptionsprozess

seine Gestalt gewinnt, da der Schriftsteller oder Musiker seinen Rezipienten nur Materialien zur kompositorischen Realisation des Werkes bereitstellt –, so sind andererseits auch hier entscheidende Differenzen zu registrieren: (1) Im Sinne Ecos ist nicht jedes Werk ein »offenes«, und (2) die Realisierung des »offenen« Kunstwerks bleibt im Rezeptionsvorgang durchaus an kompositorische Vorgaben zurückgebunden. Gerade Eco hat sich anlässlich dekonstruktivistischer Ansätze um die Entwicklung einer eigenen, dritten Position zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion bemüht.

Eine Lektüre, die sich wie die dekonstruktivistische nicht als Enthüllung verborgener Bedeutungen jenseits der textuellen Oberfläche verstehen will, widmet sich konsequenterweise stattdessen der konkreten Textualität ihres Gegenstandes: dem Geschriebenen in seiner Phänomenalität. Diese Konzentration auf Textstrukturen verbindet den Dekonstruktivismus mit dem Strukturalismus – ebenso wie die für beide Ansätze prägende Tendenz zur Entgrenzung des »Text«-Begriffs. Doch während die Vertreter des Strukturalismus danach streben, an den Objekten ihrer Untersuchung stabile Strukturen freizulegen und die »Grammatiken« aufzudecken, die diese Texte im weitesten Sinne organisieren, lehnt die Dekonstruktion die Arbeitshypothese solcher textbegründenden und identitätsstiftenden Tiefenstrukturen ab.

Die dekonstruktivistische Kritik am Konzept der Identität betrifft insbesondere die Idee des autonomen Subjekts. Das Ich wird nicht mehr als homogen und mit sich selbst identisch begriffen; es kann seiner selbst niemals gewiss, für sich selbst niemals transparent sein. Es ist eine Vielheit, besitzt kein strukturelles Zentrum. In seiner subjekt-kritischen Stoßrichtung setzt der Dekonstruktivismus Ansätze der modernen Psychologie und Psychoanalyse fort. Wechselnde Selbstbilder und Selbstentwürfe lösen einander unablässig ab, und ihr Spiel tritt aus dekonstruk-

tivistischer Sicht an die Stelle dessen, was einst persönliche Identität hieß. Insofern auch diese Selbstentwürfe textuell geprägt sind, entsteht jedes Bild eines Selbst, jeder Entwurf eines »Ichs« aus dem Wechsel- und Widerspiel von Texten. Es gibt also auch und gerade für das Ich kein »Außerhalb« des »Textes«.

So wenig, wie es Selbstverständigung geben kann, so wenig werden einander zwei Sprachbenutzer je einander transparent. Mit der hermeneutischen Leithypothese von der Möglichkeit intersubjektiver Verständigung bricht die Dekonstruktion kompromisslos. Wo noch Hans-Georg Gadamer (1900–2002) als wichtigster Repräsentant moderner hermeneutischer Philosophie mit Bezug auf den aus seiner Sicht in jedem Mitteilungsakt wirksamen Verständigungswillen von der »Macht des guten Willens« ausgeht, spricht Derrida in programmatischer Umkehrung dieser Prämisse wie des Wortlautes selbst vom »guten Willen zur Macht«: Nicht um Verständigung geht es in Prozessen sprachlichen Austauschs, sondern um einen gegenüber jeglicher Wahrheitssuggestion indifferenten Impuls zur Etablierung hierarchischer Strukturen.

Generell wendet sich die Dekonstruktion gegen die Unterwerfung all dessen, was sie als »Text« versteht, unter den Primat der Logik und der Grammatik. Als Paradigma eines Sprechens, das sich der Erwartung logischer Eindeutigkeit und der Reglementierung widersetzlich verhält, zieht die rhetorische Rede das Interesse auf sich – und vor allem die Metapher als eine Sprachfigur, der die Differenz als solche eingeschrieben ist. Theoretiker der Dekonstruktion wie Anselm Haverkamp (geb. 1943) haben deren Affinität zur Metaphorologie Hans Blumenbergs (1920–1996) betont.² Mit dem Aufweis der unhintergehbaren Metaphorizität aller, auch der philosophisch-begrifflichen Rede bestreitet der Metaphorologe in der Tat den Primat

2 Anselm Haverkamp, *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M. 1998, S. 287 f.

des Begriffs. Während bei Blumenberg die Frage aber lautet, in welcher Weise die Metapher in den Dienst des Begrifflichen tritt – etwa dann, wenn sich die Vernunft mittels der Metapher vom »Licht der Vernunft« über sich selbst zu verständigen sucht –, sieht die Dekonstruktion die Metapher keinem Bündnis verpflichtet, sondern unterstreicht ihre subversiven Effekte. Die Beziehung zwischen Philosophie und Sprache thematisiert Derrida u. a. in der Abhandlung »Die weiße Mythologie« (frz. »La mythologie blanche«, 1971), indem er die Beherrschung des philosophischen Diskurses durch die Metapher betont und pointierend ausführt, dass nicht die Metapher ihren (funktionsbestimmten) Ort im philosophischen Text habe, sondern vielmehr der philosophische Text seinen Ort in der Metapher. Auch Paul de Man (1919–1983) rückt den verwirrenden, subversiven und antibegrifflichen Effekt von Metaphern in den Blick, deren Ausschluss aus dem auf Begrifflichkeit zielenden Diskurs freilich unmöglich sei, so dass das philosophische Denken sich über seine Bindung ans Metaphorische gleichsam von innen her auflöse.

Dekonstruktive Kritik gilt, über einzelne Begriffe und Philosophien hinausgreifend, den Fundamenten des abendländischen Denkens und den Bedingungen, unter welchen sich in dessen Horizont Begriffe gebildet und Theorien formiert haben. Was aber die »Dekonstruktion« selbst ist, kann man im Horizont des dekonstruktivistischen Ansatzes gar nicht beschreiben, denn ein solches Verfahren würde die Möglichkeit einer Objektivierung voraussetzen, welche von den Dekonstruktivisten gerade bestritten wird. Es gibt, zugespitzt gesagt, keine Theorie der Dekonstruktion. Dem korrespondiert die (auch für das in dieser Hinsicht ähnliche Sprachdenken Wittgensteins prägende) Überzeugung, dass es keine Metasprache zur Sprache gebe und es folglich unmöglich sei, sich mit metasprachlichen Mitteln auf eine Ebene jenseits oder oberhalb des sprachlich Verhandelten zu stellen. Konver-

genzen bestehen zwischen solch dekonstruktivistischer Kritik an der Suggestion metasprachlicher Rede über literarische Gegenstände und der These, literarische Texte schlössen ihre eigene kritische Reflexion ohnehin ein und seien schon deshalb durch keine theoretisch-objektivierende Bemühung überbietbar.

Affinitäten bestehen zwischen der Dekonstruktion und philosophischen Verteidigungen des Ästhetischen, vorgekommen etwa durch Odo Marquard (geb. 1928) und Wolfgang Iser (geb. 1926). Das Ästhetische bricht im dekonstruktivistischen Diskurs in die Theorie ein; die Theorie wird als Folge davon ästhetisiert, die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst durchlässig.³ Solche Dekonstruktion des Unterschieds zwischen philosophischem, theoretischem und literarischem Schreiben mag sowohl als Stärke der Dekonstruktion gewertet werden, da sie ja deren eigenem Textverständnis korrespondiert, wie auch als Angriffsfläche, da der Anspruch auf die Erzeugung von Objektivität und wissenschaftlicher Evidenz im dekonstruktivistischen Diskurs eben preisgegeben wird.

Jacques Derrida (1930–2004)

Derrida, in El-Biar in Algerien geboren, stammte aus einer jüdischen Familie; er wurde bereits als Schüler mit Antisemitismus konfrontiert und erlebte kolonialpolitische Konflikte; beides hat wohl sein späteres Interesse am sog. Marginalen und seine kritische Haltung gegenüber zentralistischen und hierarchisierenden Denkweisen geprägt. Als Neunzehnjähriger ging Derrida nach Paris, um an der École Normale Supérieure (ENS) zu studieren. Dort bestand er 1957 seine »aggrégation«, unterrichtete zunächst

³ Vgl. Peter Vollbrecht, »Der Einbruch des Ästhetischen in die Theorie oder: Das lustvolle Spiel der Dekonstruktion«, in: Monika Fick / Sibylle Gößl (Hrsg.), *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, Tübingen 2002, S. 179–187.

in Algerien und Frankreich und lehrte von 1960 bis 1964 an der Sorbonne. Von 1965 bis 1984 war er als Professor für Geschichte der Philosophie an der ENS tätig. Die »Gesellschaft Jan Hus« (»Association Jean-Hus«), die sich der Unterstützung politisch verfolgter tschechischer Intellektueller widmete, entstand 1981 auf sein Betreiben. 1983 wurde Derrida zum ersten Direktor des Collège International de Philosophie berufen, das er mitbegründet hatte; in der seit 1984 von ihm geleiteten École des Hautes Études en Sciences Sociales vertrat er den Forschungsschwerpunkt »Philosophische Institutionen«. Zugleich hatte er eine ständige Gastprofessur an der University of California, Irvine. In seinen späten Schriften und Äußerungen wandte er sich verstärkt politischen und ethischen Themen zu. Im Jahr 2001 erhielt er in Frankfurt am Main den Theodor-W.-Adorno-Preis. 2004 ist er in Paris gestorben.

Einerseits international wahrgenommen und gefeiert, war Derrida andererseits nicht unumstritten. Gegen die geplante Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge an Derrida protestierten 1992 Fachkollegen einer internationalen philosophischen Akademie mit der Begründung, das Werk des zu Ehrenenden entspreche nicht »accepted standards of clarity and rigour«, und Derrida habe dadaistische »tricks and gimmicks« in die akademische Sphäre hineingetragen. Diese Intervention mag rückblickend ihrerseits als unfreiwillige dadaistische Farce erscheinen. Auch wenn Derridas Texte von Lesern und Kritikern als rätselhaft oder unlesbar wahrgenommen wurden, steht doch die Ernsthaftigkeit seines philosophischen Unternehmens außer Zweifel.

Derrida hat den Begriff der Dekonstruktion als philosophisches Konzept aus der Taufe gehoben. Seine Auseinandersetzung mit der philosophischen Tradition, insbesondere mit metaphysischen Theorien der Wahrheit und der Erkenntnis, nimmt ihren Ausgang von der bereits er-

wähnten Verallgemeinerung des »Text«-Begriffs, die zugleich dessen Neukonzeption einschließt.

Derridas Denken bewegt sich, wenn gleich radikalisierend, in den Spuren Martin Heideggers (1889–1976), der in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* eine »Destruction der Geschichte der Ontologie« gefordert hatte (§ 6). Gezielt wird hier wie dort auf das Abtragen von Schichten des Denkens und der Diskurse, welche ihre eigenen Voraussetzungen verdecken: Heidegger möchte der Seinfrage wieder zur Geltung verhelfen – Derrida erörtert die verdeckten Voraussetzungen des Denkens und möchte dieses als Fortsetzung früherer Spuren erkennbar werden lassen. Derridas Denkstil, seine Themen und seine Terminologie bilden ein dichtes Geflecht. Als Leitfaden seien die im Folgenden umrissenen Begriffe vorgeschlagen, von denen aus sich wichtige thematische Komplexe seiner Philosophie erschließen.

Kritik des »Logozentrismus«: Das abendländisch-metaphysische Denken unterstellt nicht nur die Existenz von letzten Gründen für alles, was ist, sondern postuliert auch deren Erkennbarkeit. Prägend schon für das jüdisch-christliche wie für das griechisch-antike Denken ist Derrida zufolge die These von der Gründung der Welt im Logos, wie sie vor allem im sokratisch-platonischen Philosophieren entwickelt wird. Alles Denken bezieht in diesem Kontext seinen Sinn aus dem Logos. Das logozentrische Begründungsmodell bestimmt innerhalb des traditionellen metaphysischen Denkhorizonts auch die Modellierung sprachlicher Mitteilungen, d.h. als Theorie vom sinnstiftenden Urheber jeder Äußerung und, weiterführend, als Theorie autonomer Subjektivität. Auf logozentrischer Basis konzipiert das abendländische Denken ein Bewusstsein, das sich selbst auf ideale Weise präsent zu werden vermag, insbesondere indem es sich sprachlich entäußert. Dem Logozentriker gilt die Bedeutung aller Zeichen als diesen Zeichen transzendent; jenseits der zeichenhaften

Bekundungen wird ein von deren Spiel unabhängiges Signifikat (ein »Bezeichnetes) angenommen. Der weltbegründende Logos selbst gilt als letzter Wahrheitsgrund, auf den jegliche Äußerungen mittelbar zurückbeziehbar sind, der sie bedingt und ihre Lesbarkeit sicherstellt – als intelligentes, d.h. einsehbares Zentrum der Welt, von dem sich deren Struktur ableitet und das allen Ordnungen des Begrifflichen und allen Grammatiken menschlicher Sprachen letztlich zugrunde liegt. Derrida zufolge haben diese logozentrischen Prämissen die Geschichte des Denkens vom Platonismus bis zur Phänomenologie Edmund Husserls (1859–1938) geprägt.

Wie er in diesem Zusammenhang diagnostiziert, ist das philosophische Denken des Abendlandes seit der Antike der Idealvorstellung einer lebendigen Präsenz verpflichtet. Maßgeblich ist die Polarisierung von »Lebendigem« und »Totem«, kurzgeschlossen mit der Opposition von »Authentischem« und »Abgeleitetem« sowie von »Innerem« (im Sinne von Wahren und Eigentlichem) und »Außerm« (im Sinne von Verfremdendem und Verhüllendem). Kritik an der Metaphysik vollzieht sich konsequent als Kritik an diesen Leitdifferenzen.

Kritik des »Phonozentrismus«: In sog. wahren Zeichen ist metaphysischem Denken zufolge dessen Sinn, der dem Zeichen inhärente Logos, auf »lebendige« Weise präsent. Derridas Demontage der Metaphysik verknüpft die bereits von Nietzsche in Angriff genommene Kritik des Logozentrismus mit einer Kritik dieses Zeichenbegriffs und hier vor allem mit einer Thematik, die bei seiner Auseinandersetzung mit Husserl Gestalt annimmt: Das Denken ist, so Derrida, in der metaphysischen Tradition als Zusch-sich-selbst-Sprechen des Geistes verstanden worden; sprechend sei, diesem Ansatz zufolge, das Bewusstsein bei sich selbst, vermöge dessen sich seiner selbst zu vergewissern. Als Inbegriff solch lebendiger Präsenz gilt, so Derrida weiter, seit der Antike die Stimme; daher ist der abendlän-

dische Logoentrismus im wesentlichen ein Phonoentrismus. Berühmt wurde Derridas Kritik am Topos von der Stimme als einer Garantin von Präsenz und Authentizität: In der stimmlichen Bekundung scheint sich nicht allein die Gegenwart eines Urhebers zu bekunden, sondern diese Bekundung auch für den Sinn des Gesagten einzustehen. Die Schrift hingegen wird im Vergleich dazu traditionell abwertend betrachtet, nämlich als sekundäre Bezeichnung und als bloßes Surrogat fehlender Präsenz, »als Vermittlung der Vermittlung und als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns«.4 Tatsächlich lassen sich viele Beispiele aus der philosophischen und theologischen Tradition anführen, welche diese Statthalterschaft und Ersatzfunktion der Schrift gegenüber der Stimme behaupten und zwischen qualitativ unterschiedlichen Vermittlungsformen des »lebendigen« Geistes hierarchisieren. Derrida widerspricht solchen Differenzierungen und der in ihnen implizierten Suggestion möglicher »Präsenz« im Ausdruck.

Grammatologie als Theorie der Schrift (écriture): Derridas Kritik an dem, was er als den abendländischen Phonoentrismus betrachtet, zielt allerdings auf mehr als auf eine Revision des überlieferten Vergleichs zwischen Stimme und Schrift als zwei unterschiedlichen Medien der Bekundung. Sie gilt der dem phonozentrischen Denken implizierten Sprachauffassung, derzufolge die Bedeutungen von Zeichen und von sprachlichen Äußerungen in außersprachlichen Gegebenheiten gründen: Für den, der an die gegenwärtige, präsentische Macht der Rede glaubt, ist deren Wahrheit in einer präsenten außersprachlichen Realität fundiert, und zwar in erster Linie in der Präsenz eines redenden und redend gegenwärtigen Subjekts.

Der Terminus »Schrift« (écriture) bezeichnet bei Derrida nicht ein bestimmtes Schriftsystem und letztlich nicht einmal ein spezifisches Kommunikationsmedium, sondern

4 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 27.

jegliches Zeichengefüge, insofern es nicht im metaphysischen Sinn als Ausweis lebendiger Präsenz gelten kann – und dies trifft für Derrida auf alle Zeichen zu. »Schrift« (écriture) wird zum Namen für ein vor aller Erfahrung stehendes Apriori menschlicher Kultur, das Derrida wegen seines apriorischen Charakters auch »Ur-Schrift« nennt; nicht ein bestimmter fixierter Text ist gemeint, sondern der Akt des Sich-Einschreibens, des Hinterlassens von Spuren, in dem alles strukturierende Geschehen besteht.

Schrift ist für Derrida mit Grundlosigkeit verbunden, funktioniert sie doch in Abwesenheit des Senders wie auch des Empfängers und unabhängig vom Wissen über ihren Entstehungskontext. In den Reflexionen zur »écriture« artikuliert sich die These, alle Zeichensysteme seien durch diese drei Dimensionen der Abwesenheit bestimmt. Als Grundstruktur von Schrift bestimmt Derrida die Iterabilität (Wiederholbarkeit); Wiederholungen erfolgen überall dort, wo Zeichen für Zeichen stehen bzw. auf andere Zeichen verweisen. Jede Schrift ist durch die ihr vorangehenden erzeugt, ist »Spur« früherer Schrift – und als solche ursprungslos und endlos.

»Différance«: Zu Derridas Kerntermini gehört der Neologismus »différance«, mit dem einerseits auf die geläufigen Bedeutungen des Verbs »différer« angespielt wird (unterscheiden, aufheben), das sich andererseits aber selbst von dem vertrauten Wort »différence« (Unterschied) unterscheidet. Derridas Name für das Prinzip der Abweichung weicht also auf autoreflexive Weise selbst von der orthographischen Konvention ab. Bemerkbar wird diese Abweichung allerdings wiederum nur als geschriebene, während bei der stimmlichen Verlautbarung im Französischen der Unterschied zum bekannten Ausdruck »différence« nicht wahrnehmbar ist. Nicht um statische »Differenzen« geht es Derrida, sondern »Différance« meint die Bewegung des Differierens selbst in ihrer Produktivität

und Unaufhaltsamkeit, das Prinzip der Unterscheidung, der Ungleichheit, des Aufschubs. Die »Différance« ist die reine Spur: Allen konkreten Differenzen vorausgehend, ist sie zeitlich durch den Modus der Nachträglichkeit, räumlich durch den der Verschiebung charakterisiert. Innerhalb des dekonstruktivistischen Diskurses tritt die Différance (die im Deutschen teilweise mit »Differenz«, teilweise mit »Differänz« oder auch mit »Differanz« wiedergegeben wird) an die Stelle des verabschiedeten transzendentalen Signifikats, der »wahren« und »letzten« Bedeutung; sie übernimmt zwar die Funktion eines Ursprungs, lässt sich aber, wie Derrida betont, selbst nicht begrifflich bestimmen. Insofern stellt das Denken der Differenz keine Ablösung der alten Metaphysiken durch eine neue dar. Anders gesagt: Man könnte die »différance« als das »Prinzip« des Denkens nach Derrida bezeichnen, und demnach träte sie auf paradoxe Weise in die Leerstelle ein, die sich mit der dekonstruktivistischen Kritik an allen Prinzipien aufgetan hat; gegen jegliches Zentrum gerichtet, hat die Dekonstruktion in der différance selbst ein Zentralkonzept. Dieses allerdings benennt nicht einen letzten Grund, sondern allein die Grundlosigkeit aller Strukturen, die Entzogenheit allen Seins. »Spuren« im Sinne Derridas lassen sich mittels der Dichotomie (der strengen Zweiteilung) von Anwesenheit und Abwesenheit nicht fassen, sondern un-terlaufen auch diese noch. Jede Spur verweist differenziell auf andere Spuren: Dieser Gedanke ist für Derridas Umgang mit Texten, Theoremen und kulturellen Gegebenheiten aller Art leitend. Außerhalb der Sphäre differenzieller Verweisung wird nichts greifbar, also keine Wirklichkeit, keine Präsenz, keine Absenz (Abwesenheit).

Auch hochgradig innovative und eigenwillige philosophische Denkstile entstehen nicht aus dem Nichts. Durch wen wurde Derrida philosophisch beeinflusst? Es entspricht nicht dem dekonstruktivistischen Gestus, sich auf philosophische Vorläufer als Autoritäten oder auch nur als

individuelle Repräsentanten eines bestimmten Denkens zu berufen; denkerische und sprachliche Ereignisse gehören, wie Derrida sagt, stets einer ganzen Epoche an. Dennoch hält er es für möglich, Eigennamen zu nennen, die auf besonders radikale Ausformulierungen dieses über-individuellen Denkens hinweisen. Er selbst nennt Nietzsches als Kritiker »an der Metaphysik, an den Begriffen des Seins und der Wahrheit«, für den an deren Stelle andere Begriffe getreten sind: die »des Spiels, der Interpretation und des Zeichens (des jeglicher präsenten Wahrheit baren Zeichens)«; bei Sigmund Freud (1856–1939) vorweggenommen findet Derrida die »Kritik am Sich-selbst-gegenwärtig-Sein, das heißt am Bewusstsein, am Subjekt, an der Identität mit sich selbst, an der Nähe zu sich selbst oder am Sich-selbst-innehaben«. Heideggers Name schließlich steht für eine gegenüber Nietzsches noch radikalere »Dekonstruktion der Metaphysik, der Onto-Theologie und der Bestimmung des Seins als Präsenz«.⁵

Derridas erste philosophische Publikation besteht aus der Übersetzung von Edmund Husserls Schrift über die Geometrie, die heute als Beilage zu seinem Buch *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* zugänglich ist. Derrida veröffentlichte sie unter dem Titel *L'origine de la géométrie* (1962, dt. *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*) und ergänzte sie um eine Einleitung, in der das Thema Schriftlichkeit herausgestellt wird. Husserl hatte in seiner Abhandlung einen intuitiven Wahrheitsbegriff und die Konzeption einer reinen, sprachlosen Schau entwickelt. Dass solch ideale Gegenständigkeit der verkörpernden Fixierung in der Schriftlichkeit bedarf, galt aus seiner Sicht als irritierend, als latente Verstellung der Wahrheit, als krisenhaft. Derrida greift diesen Gedanken auf und kehrt seine Implikationen um: Er begreift die Schrift als unablässiger Deutung ausgesetzt und als frei im

5 Derrida (Anm. 1), S. 425.

Sinn der Unabhängigkeit von bedeutungskonstitutiven Urszenen. Auf einer kritischen und bei aller Exaktheit der Lektüre dem Tenor nach dekonstruktiven Auseinandersetzung mit Husserl beruht auch seine Schrift *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967, dt. *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*). Gegen die mit Präsenz konnotierte Rede als der vermeintlichen Verbürgung von Innerlichkeit spielt Derrida hier – in Absetzung von Husserl – die differierende Schrift aus. Es ist dabei charakteristisch für Derridas Umgang mit dem Werk des Phänomenologen (wie auch mit anderen Texten der philosophischen Tradition, an denen sich sein Denken abarbeitet), dass er nicht einfach Gegenthesen aufstellt, sondern seine Gedanken aus der Lektüre der fremden Texte, also gleichsam aus diesen selbst heraus, entwickelt, auch und gerade, wenn dies auf eine Demontage ihrer Prämissen und Prinzipien hinausläuft. In *De la grammatologie* (1967, dt. *Grammatologie*) werden die bei der Beschäftigung mit Husserl erarbeiteten Themen weiterverfolgt.

Ausgehend von seinen Textanalysen zu Husserl und anlässlich seiner ebenso intensiven Auseinandersetzung mit Rousseau deckt Derrida die unauflösbaren Widersprüche bzw. Aporien auf, in die sich das Denken verstrickt, solange es die Stimme als Inbegriff der Präsenz deutet und das Sein selbst als präsentisch versteht. Konzipiert er stattdessen eine neue Wissenschaft von der Schrift (die *Grammatologie*), so nicht aus dem Grund, um die tradierte Opposition von ›lebendiger‹ Stimme und ›toter‹ Schrift einfach umzukehren, sondern um einen neuen Schriftbegriff ins Spiel zu bringen, den er unter anderem durch die Begriffe ›gramma‹ oder ›différance‹ zu verdeutlichen sucht.

Kritisch würdigt Derrida die Zeichentheorie Ferdinand de Saussures (1857–1913), auch wenn dieser zu seinen Wegbereitern gerechnet werden darf. Wie er unter Hinweis auf

die Schrift als einen Signifikanten des gesprochenen Wortes darlegt, das ja seinerseits Signifikant ist, kann es keine klare Unterscheidung zwischen Signifikanten (Bezeichnenden) und Signifikaten (Bezeichneten) geben; eine entsprechende Differenzierung hat stets nur innerhalb eines spezifischen Bezugssystems Geltung, und so ist jedes Signifikat immer auch schon als Signifikant betrachtbar, der in einem unausschöpfbaren Verweisungszusammenhang steht. Zeichen sind niemals Zeichen von etwas Bestimmtem; mit dieser Wendung dekonstruiert Derrida den Saussureschen Zeichenbegriff als solchen. Sind Signifikate und Signifikanten nicht systematisch voneinander getrennt, so ist die Generierung von Bedeutungen mit dem konkreten, materialen Prozess der Zeichenbildung, der Artikulation oder Verschriftlichung, unauflöslich verbunden. An die Stelle der zweiwertigen Zeichenrelation Saussures tritt bei ihm das Konzept der Markierung (›marque‹) oder Spur.

Nachdrücklich bricht Derridas dekonstruktivistisches Denken mit der Subjektphilosophie, in der sich der abendländische Logozentrismus prägnant manifestiert. Die idealistische Bewusstseinsphilosophie unterstellt seiner Diagnose zufolge analog zur Theologie die Existenz einer ordnungsstiftenden Zentralinstanz, die selbst vom Spiel der Zeichen unabhängig ist und über dessen Regularitäten bestimmt, also die Existenz einer Garantin der Zeichenordnung, eines Grundes möglicher Wahrheit. Das Bewusstsein als vorgebliches ›Subjekt‹ des Denkens wird, so Derrida, in der Tradition des abendländischen Denkens als eine ideale unvermittelte Selbstpräsenz interpretiert – analog zur Lehre von der Präsenz Gottes vor der Schöpfung. Derrida demontiert dieses Grundkonzept und im Zusammenhang damit die Prämissen traditioneller Philosophien des Erkennens. Es gibt kein Subjekt, das den Zeichen zugrunde liege, sondern das sog. Subjekt wird wie all seine Gedanken und Äußerungen selbst erst vom Spiel der Zeichen hervorgebracht.

Auch und gerade im Kontext von Derridas Kritik an tradierten Konzeptionen des seiner selbst gewissen und selbstbestimmten Subjekts spielt der Terminus »différance« eine Schlüsselrolle: Das Subjekt wird durch die Bewegung der *différance* nämlich überhaupt erst erzeugt; es ist unaufhebbar nicht-identisch, generiert durch den Vorgang des Sich-Unterscheidens. An allen Spielformen des philosophischen Intentionalismus kritisiert Derrida den aus seiner Sicht irrigen Glauben, es gebe eine Unmittelbarkeit des Meinens. Seine Absage an das Konzept eines seiner selbst gewärtigen, autonomen Subjekts nähert sich dem Grundtenor nach deutlich den Überlegungen von Michel Foucault (1926–1984) und Roland Barthes (1915–1980).

Die Dekonstruktion bereitet den Weg für die vor allem von Julia Kristeva (geb. 1941) entwickelte Konzeption von Intertextualität, derzufolge jede sprachliche Bekundung und jeder Schreibvorgang in einem offenen Intertext lokalisiert ist und stets Mosaik von Zitaten erzeugt. Wer immer spricht oder schreibt, nimmt Teil an einem umfassenden ›Schrift-‹Projekt. Nur als Aktualisierung früheren Zeichengebrauchs, nur als Erweiterung älterer Spuren, nur als Fortsetzung einer Tradition ist eine Äußerung sinnvoll. Wer spricht, zitiert, und der Mensch ist nicht Herr der Sprache, sondern wird umgekehrt von der Sprache und den Zeichen beherrscht. Die Kategorien der Authentizität und Originalität verlieren damit ihre Berechtigung.

Weil Texte keinen einheitlichen, homogenen Sinngrund haben, sondern an plurale Textuniversen anschließen, sind sie nicht als Fixierungen von Sinn, sondern als dessen Zerstreuung (*dissémination*) zu betrachten. Entsprechend sind sie durch keine Deutung zu erschöpfen; sie provozieren vielfältige, ja einander widersprechende Lektüren. Dies gilt konsequenterweise auch für die dekonstruktivistische Praxis des Umgangs mit Texten. Zur Beschreibung seines eigenen Verfahrens mit fremden Werken wählt Derrida

unter anderem den metaphorischen Ausdruck »Pfropfung« (*greffe citationnelle*); dieser zielt auf die zitierende Verwendung von Texten und ihre Verknüpfung mit eigenen Überlegungen.

Derridas Dekonstruktion tradierter Begrifflichkeiten zielt nicht auf deren einfache Umwertung, sondern auf eine aus den Begriffen selbst heraus entwickelte Verschiebung ab. Man muss sich auf Derridas Denkstil und auf seine Terminologie einlassen, um von den Impulsen profitieren zu können, die von ihnen ausgehen. Die Kerntheoreme des Dekonstruktivismus als unabänderlich oder sakrosankt zu setzen, entspricht dabei kaum dem Lesemodus, den die Dekonstruktion selbst propagiert. Geht es der Dekonstruktion an Stelle der Etablierung eines neuen begrifflichen Systems um eine »Verflüssigung« (*liquidation*) der Begriffe, so hat dies auch eine ethische Dimension: Auf der Ebene der Begrifflichkeit ist Derridas Grundgestus antitotalitär. Sein Interesse gilt dem, was sich im Horizont von Totalitätskonzepten nicht denken lässt und was von ihnen ausgeschlossen wurde. Entsprechend begreift er die Dekonstruktion als ein durch und durch politisches Unternehmen, als ein Akzeptieren des Anderen. »Verantwortung« (*responsabilité*) ist ein von Derrida häufig verwendeter Begriff, und die jüngere Auseinandersetzung mit seinen Schriften rückt deren ethische Dimension stärker in den Fokus. Die von einzelnen Kritikern vorgenommene Aburteilung des Dekonstruktivismus als einer anti-humanistischen Denkrichtung verkennt diesen Grundzug.

Die Popularisierung der Dekonstruktion nahm, insbesondere in den USA, ihren Ausgang in den geistes- und kulturwissenschaftlichen, nicht aber in den philosophischen Instituten, und ihr Name wurde und wird vielen Studierenden zunächst als Name eines literaturtheoretischen Ansatzes bekannt. Gleichwohl hat Derrida selbst keineswegs eine spezifische Literaturtheorie vorgelegt. Trotz der Bedeutung, welche die von der Dekonstruktion

aufgeworfene Frage nach der Beziehung zwischen Lektüre und Fehllektüre besitze, bestehe – so der Literaturtheoretiker Jonathan Culler (geb. 1944) – Unklarheit über die Implikationen dekonstruktivistischer Ansätze für die Beschäftigung mit Literatur. So viel Derrida auch über Literatur schreibe, habe er sich doch »nicht unmittelbar mit solchen Themen wie der Aufgabe der Literaturkritik, den Methoden zur Analyse der literarischen Sprache oder der Natur des Sinns in der Literatur befasst«, und was Dekonstruktion für das Geschäft des Literaturwissenschaftlers bedeute, sei demnach allenfalls durch Ableitung zu erschließen, ohne dass klar wäre, in welcher Weise.⁶

Aufschlussreich für Derridas Konzept von dichterischer Rede sind vor allem seine Überlegungen zu Gedichten Paul Celans (1920–1970) – so zu »Schibboleth«, das an den spanischen Bürgerkrieg sowie an den Faschismus erinnert und mit seinem Titel auf ein geheimes Erkennungszeichen bzw. die Unfähigkeit, ein Wort korrekt auszusprechen, anspielt. In seinem Celan-Kommentar wendet Derrida sich der Frage zu, ob und wie ein poetischer Text zum Ausdruck von Einzigartigem, von singulärer Erfahrung werden könne. Die Signifikanz dieser Frage nach der Möglichkeit der Einschreibung des Singulären in einen Text ergibt sich daraus, dass aus dekonstruktivistischer Sicht der Sprachbenutzer an sich ja keineswegs Autorität über die Sprache besitzt und keinen Anspruch auf eine solche erheben kann, sie als Ausdrucksmedium persönlicher Eigenart zu verwenden. Für Derrida bleibt das Singuläre, das Persönliche, das Eigenartige im Gedicht verborgen; das, was er das »Datum« des Gedichts nennt (»Unterschrift, Moment, Ort, die Gesamtheit der einzigartigen Merkmale«), sei ein »Schibboleth«: Es offenbart, »daß es da etwas Nicht-Offenbares, etwas chiffriert Einzigartiges gibt: unrückführbar auf den

6 Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988, S. 200.

7 Jacques Derrida, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Paris 1986; dt. 1986.

Begriff, auf das Wissen und sogar auf die Geschichte, auf die Tradition [...]«.⁸

Zu den von Derrida dekonstruierten zentralen Begriffsoptionen der Tradition gehört, wie erwähnt, auch die von Innerem und Äußerem: Es gibt kein dem »Äußeren« transzendentes Inneres, so wie es keine immateriellen Gebenheiten ohne materielle Darstellung gibt. Entsprechend relevant ist die sichtbare oder hörbare Dimension von ästhetischen Gebilden – und gerade von diesem Gedanken sind wichtige Impulse für künstlerische Experimente ausgegangen. Derridas Aufwertung der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache hat den bewussteren Umgang mit der Schriftlichkeit von Texten stimuliert und motivierend auf das Spiel mit visuellen Gestaltungsmöglichkeiten von Schriften und Büchern gewirkt. Eng ist der Zusammenhang zwischen Derridas Ansatz und der Geschichte visueller Romangestaltung etwa durch die »Tel Quel«-Gruppe aus Frankreich, zu der u. a. Philippe Sollers, Roland Barthes, Gérard Genette und Julia Kristeva gehören. In Fortsetzung der Impulse, die von Stéphane Mallarmé (1842–1898) und Guillaume Apollinaire (1880–1918) ausgegangen waren, bewirkte der grammatologische Ansatz auch seitens der Literaturwissenschaft ein verstärktes Interesse an der Materialität und Widerständigkeit von Texten, an ihrer Typographie oder an ihrem Druckbild.

Paul de Man (1919–1983)

In Antwerpen in Flandern geboren, wanderte Paul de Man 1952 in die USA aus. Seine Dissertation galt den Dichtern Mallarmé und William Butler Yeats (1865–1939). Nach dem Studium wirkte er zunächst an der Cornell University, in den Jahren 1967 bis 1970 an der Universität

8 Jacques Derrida, *Schibboleth*, hrsg. von P. Engelmann, Wien [u. a.] 1986, S. 72.

Zürich und an der Johns Hopkins Universität in Baltimore. 1970 wurde er nach Yale berufen, wo er bis zu seinem Tod Komparatistik lehrte. Er gilt als zentrale Figur der »Yale School of Deconstruction«. In den 1950er und 1960er Jahren konzentrierten sich seine Studien weitgehend auf die romantische Dichtung; die Erörterung literaturtheoretischer Fragen, die de Mans späteres Werk bestimmt, nimmt hier bereits ihren Ausgang.

Wie erst postum (1987) bekannt wurde, hatte de Man zwischen 1940 und 1942, damals als Journalist tätig, in mit der deutschen Besetzung kollaborierenden Zeitschriften seiner belgischen Heimat diverse Artikel veröffentlicht, in denen er antsemitische Positionen bezog und die in dem Vorschlag gipfelten, die Juden in einer Kolonie außerhalb Europas zu isolieren (»Les Juifs dans la littérature actuelle«, 1941).

Kritiker der Dekonstruktion nahmen den mit dieser Entdeckung einhergehenden Skandal zum Anlass einer Abrechnung mit der Dekonstruktion selbst und unterstellten dieser entweder antihumanistische Tendenzen oder deuteten de Mans späte theoretische Positionen als versuchte Selbstentlastung. Derrida, mit de Man über viele Jahre befreundet, bezog hierzu Stellung in seiner Schrift *Wie Meerestranschen auf dem Grund einer Muschel ... (Comme le bruit de la mer au fond d'un coquillage)*. Er fordert darin die Achtung für den anderen, insbesondere für dessen Recht auf Differenz, Toleranz gegenüber denen, die abweichender Meinung sind, aber auch gegenüber sich selbst. Es gibt ein Recht auf Irrtum und Verwirrung, so Derrida, auf eine Geschichte und auf Verwandlung. Das Denken eines Einzelnen lässt sich nie »zu Homogenem totalisieren oder reduzieren«, und man muss »den Mut haben, der Ungerechtigkeit mit Gerechtigkeit zu antworten«. ⁹ De Mans Sprach- und Literaturtheorie ist durch

⁹ Jacques Derrida, *Wie Meerestranschen auf dem Grund einer Muschel ... Paul de Mans Krieg. Mémoires II*, Wien 1988, S. 103 und 64.

ihre gewollte immanente Spannung geprägt. Diese Spannung betrifft erstens sein Verständnis der Sprache, die weder als referenziell und bedeutsam noch als reine Sprache im Sinne eines bloßen Spiels der Zeichen begriffen werden kann. Entsprechend wechseln alle Texte zwischen suggeriertem Gegenstandsbezug und suggeriertem Selbstbezug; sie scheinen einerseits Wirkliches zur Sprache zu bringen, unterlaufen diesen scheinbaren Gegenstandsbezug jedoch andererseits durch ihre Vieldeutigkeit und latente Widersprüchlichkeit: Auf Heterogenes und Unvereinbares beziehbar, lösen sie ihre eigene Referenzialität gleichsam von innen heraus auf. Dies trifft de Man zufolge vor allem für literarische Texte zu, denen sein theoretisches Interesse vorrangig gilt: Diese dekonstruieren sich selbst. Allerdings überträgt de Man seine Befunde gelegentlich auch auf den Sprachgebrauch schlechthin.

De Man vertritt einen Derrida zwar in vielerlei Hinsicht nahen, gleichwohl aber eigenständigen Denkansatz. Anders als Derrida geht es ihm schwerpunktmäßig um eine Theorie der Literatur. Derridas Reflexionen über Texte aufgreifend, erörtert er vor allem die interpretatorische Tätigkeit. Auch für ihn zielt Interpretation nicht auf die Enthüllung identischer, dem Text eingeschriebener Bedeutungen, nicht auf die Entdeckung der Wahrheit des Textes, und der Leser eines Textes tritt diesem nicht als einem Objekt gegenüber. Immer auch mit Nichtverstehbarem konfrontiert, ist der Kommentar durch eine Spannung zwischen Blindheit und Einsicht (»blindness and insight«) geprägt. Texte sind unwiderruflich uneindeutig. Unentscheidbar bleibt insbesondere, wo die Grenze zwischen wörtlicher und allegorischer (d. h. sinnbildlicher) Bedeutung zu lokalisieren ist. Letztlich existiert für de Man keine solche Grenze; die Sprache selbst wechselt zwischen Fiktionalität und Referenzialität.

»Rhetorik« ist ein Kernterminus in de Mans Literaturtheorie. Er knüpft dabei zwar an die Geschichte der Rhe-

torik an und möchte der im 18. Jahrhundert erfolgten Abwertung des rhetorischen Diskurses durch genie- und autonomieästhetische Ansätze entgegenreten, aber er begreift das »Rhetorische« – in Abweichung von tradierten Begriffen – nicht als Inbegriff des Regelkonformen, sondern als subversiv. Die Rhetorik ist aus seiner Sicht nicht – wie es dem Modell des traditionellen Triviums, der seit dem Mittelalter so eingeteilten freien Künste bzw. *artes liberales*, entspräche – die Schwester der Logik und der Grammatik, sondern deren Gegenspielerin; sie unterläuft deren Ordnungen. Rhetorisch verfasste Texte verhalten sich widerständig gegen jene Wahrheitsordnungen, wie sie von Grammatik und Logik entworfen werden. Denn sie erlauben mehrfache Referenzialisierungen, auch miteinander unvereinbare. Und so impliziert Rhetorik im Sinne de Mans Widerstand gegen geschlossene Ordnungen und Theorieentwürfe, auch – und hier liegt der spezifisch dekonstruktivistische Akzent in seinem Rhetorik-Begriff – gegen die Unterstellung einer verbindlichen Ordnung der Dinge, der Sprache und der Zeichen, gegen jegliche universale Grammatik; Rhetorik negiert Grammatik und Logik und hebt den Anspruch der Sprache auf, »ein erkenntnistheoretisch haltbares Konstrukt zu sein«.¹⁰

Die Rhetorizität der Sprache ist also unhintergebar, wengleich sie auch in unterschiedlichen Graden sprachlich manifest wird. Ein wichtiger Vorläufer de Mans ist Roman Jakobson (1896–1982), der die Poetizität sprachlicher Äußerungen im Rekurs auf die Figuren der Metapher modelliert und dabei auch der nichtliterarischen Rede eine poetische Dimension zugeschrieben hatte (vgl. hier S. 60).

Sprache als solche ist geprägt durch die unauf löbliche Spannung zwischen ihrer grammatisch-logischen Funktion und ihrer rhetorisch-figürlichen Dimension, zwischen

10 Paul de Man, »Der Widerstand gegen die Theories«, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a. M. 1987, S. 101 f.

ihrer Tendenz, etwas zu benennen, und ihrem destabilisierenden Spiel mit unfeststellbaren Referenzen. Der rhetorische Charakter der Sprache zeigt sich vor allem dort, wo unentscheidbar ist, ob ein Ausdruck oder eine Äußerung wörtlich oder figurativ verstanden werden soll. Die rhetorische Frage beispielsweise verhält sich subversiv zur Logik des Fragens; es gibt keine grammatischen oder anderen sprachlichen Anzeichen dafür, wie eine solche Frage zu verstehen ist, und die kontroversen Deutungsoptionen bleiben miteinander unvereinbar, wie sie sind, im Raum stehen. Rhetorisch im Sinne de Mans ist Sprache, insofern sie es zulässt, dass mittels grammatisch eindeutiger Sätze unterschiedliche und miteinander sogar unvereinbare Bedeutungen erzeugt werden. Bei der Erörterung der so verstandenen rhetorischen Dimension der Sprache liegt der Akzent auf der Möglichkeit sprachlicher Erzeugung von Aporien (und nicht einfach nur von Vieldeutigkeiten): Wenn ein Satz, ein Ausdruck oder eine Frage zwei miteinander inkompatible Bedeutungen hat, so heben diese einander wechselseitig auf und entziehen sich damit gegenseitig ihre Gegenstandsbindung. Von solchen sprachlichen Gebilden geht ein desorientierender Effekt aus. Von der traditionellen Bestimmung rhetorischer als einer »uneigentlichen«, weil figurativen Rede mit schmückenden Funktionen entfernt sich de Man also weit: Insofern die in seinem Sinn rhetorische Rede keine »eigentliche« Bedeutung hat, sondern das Prinzip des Bedeuten-von-etwas als solches unterläuft, kann sie auch nicht mehr als uneigentlicher Ausdruck beschrieben werden. Stattdessen provoziert sie durch ihre innere Widersprüchlichkeit die Ablösung der sprachlichen Äußerungen von ihren Bedeutungen und damit die Ablösung der Zeichen von eindeutig bestimmbar Referenten.

Zentrale Bedeutung kommt in de Mans Texttheorie der Spannung zwischen den Prinzipien des Symbolischen und des Allegorischen zu, die sich seiner Beschreibung zufolge

im 18. Jahrhundert als Gegensätze etabliert haben. Er unterscheidet zwischen der philosophischen Ordnung als eterner Ordnung des »Symbols« und der rhetorischen Ordnung, die er als »allegorisch« versteht. Allegorien sind in besonderem Maß dadurch charakterisiert, dass das einzelne »Ikon« (Zeichen, Bild) zwei Bedeutungen, eine gegenstandsbezogene und eine allegorische, hat, die einander widerstreiten. Zielt das Symbol auf die Herstellung von Einheit – auf eine Einheit von Darstellung und Bedeutung –, so ist die Allegorie durch ihre Differentialität geprägt; so de Man.

Er denkt hier in den Spuren des Allegoriebegriffs von Walter Benjamin (1892–1940). Im 18. Jahrhundert ist Benjamin zufolge um der Herstellung solcher Einheit von Repräsentation und Bedeutung willen die Allegorie vom Symbol verdrängt worden; literarischer Geschmack und literarisches Schreiben haben sich seitdem dem Primat des Symbols, »verstanden als Einheit zwischen der darstellenden und der bedeutenden Funktion der Sprache«, unterworfen. Rhetorik im Sinne de Mans geht demgegenüber ein Bündnis mit der Allegorie ein. Die bewusste Verwendung rhetorischer Mittel unterläuft die vom Symbol suggerierte Einheit von Zeichen und Bedeutung und setzt stattdessen auf Heterogenität.

Während symbolische Darstellungen eine Verknüpfung zwischen der Ebene der Zeichen und der Ebene der Bedeutungen nahelegen, hat die Allegorie ihren Ort allein in der Ordnung der Zeichen. Anders gesagt: Das allegorische Zeichen besteht nicht – wie es der Saussureschen Bestimmung entspräche – aus einer Einheit von Signifikant und Signifikat, sondern aus der Relation zweier Signifikanten zueinander. Es gibt keine verbindliche und fixierte Beziehung zwischen dem allegorischen Zeichen und seiner Bedeutung; damit eine Allegorie zustande kommt, ist es deshalb stets »notwendig, dass das allegorische Zeichen auf ein anderes, ihm vorausgehendes Zeichen Bezug nimmt«.

Die Bedeutung eines allegorischen Zeichens ergibt sich also aus der Wiederholung eines ihm vorgängigen Zeichens, mit dem es aber niemals identisch wird; das »Wesen dieses vorgängigen Zeichens« ist die »reine Vorgängigkeit«. Der Allegorie liegt insofern die Struktur der Zeitlichkeit zugrunde.¹¹ Alle Bedeutung ist für de Man etwas Zeitliches, entstanden durch die Wiederholung von etwas Vorgängigem; die Nähe zu Derridas Konzept der »différance« ist offensichtlich.

In seinen Studien zur Literatur der Romantik – die einen Schwerpunkt seines literaturkritischen Œuvres ausmachen – bemüht sich de Man um den Nachweis, dass hier bereits der scheinhafte und auf Selbsttäuschungen beruhende Primat des Symbolischen durch allegorische Tendenzen unterlaufen wurde. In *The Rhetoric of Temporality* (1969) zeichnet sich ein Konzept von Dekonstruktion ab, demzufolge dekonstruierende Lektüren demystifizierende Lektüren sind. Es kann auch dem Literaturwissenschaftler niemals darum gehen, eine einheitliche Bedeutung aufzudecken, sondern er operiert im Bewusstsein der allegorischen Grundstruktur jeden Textes jenseits der Alternativen von Verstehen und Missverstehen. Der kritische Text demonstriert de Man zufolge – in Cullers Worten – »auf allegorische Weise die Unangemessenheit aller möglichen Interpretationen«.¹² Literaturtheorie und Literaturkritik können letztlich nichts anderes tun als – bezogen auf das einzelne Werk wie auf die Literatur insgesamt – deren allegorische Struktur nachzuvollziehen und an ihr zu partizipieren.

In *Allegories of Reading (Allegorien des Lesens, 1979)* ist die Gegenüberstellung von Metapher (bildhafter, übertragener Ausdruck) und Metonymie (>Namensvertauschung, übertragener Wortgebrauch) leitend. Metaphori-

¹¹ Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt a. M. 1993, S. 85, 103 f.

¹² Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988, S. 239.

sche Wendungen setzen de Man zufolge auf die These einer »strengen Kohärenz von Bedeutung und Struktur« und suggerieren die »Totalisierbarkeit« des Spiels zwischen an- und abwesendem Ausdruck; Metonymien hingegen provozieren zur dekonstruktiven Kritik der metaphorisch erzeugten Zusammenhänge, da sie nicht auf bedeutsam erscheinende Analogien setzen, sondern auf bedeutungsindifferenten Angrenzungen bzw. Kontiguitäten beruhen. Metaphern erzeugen Bedeutung, Metonymien destabilisieren. Literarische Texte haben sowohl eine metaphorische als auch eine metonymische Dimension; sie provozieren insofern zu »einander gegenseitig ausschließenden Lektüren«, und jedes Lesen ist stets auf spannungsvolle Weise beiden Prinzipien verpflichtet.

Das, was Derrida zufolge der dekonstruierende Leser mit den Texten tut, tun für de Man die literarischen Texte mit sich selber. Die Verschiedenheit der Ansätze Derridas und de Mans lässt sich an deren unterschiedlichen Lektüren von Werken des Genfer Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) illustrieren. Derrida hat in *De la grammaire* eine dekonstruktivistische Lektüre Rousseaus unternommen, dabei die inneren Spannungen in Rousseaus Konzeption von Rede und Schrift herausgestellt und den Philosophen gegen den Strich gelesen. De Man würdigt demgegenüber Rousseaus Texte als literarische Texte, und zwar im Zeichen der These, literarische Texte vollzögen stets schon selbst ihre eigene Dekonstruktion, bedürften insofern also keiner dekonstruierenden Lektüre von außen. Rousseaus Werk trägt, so de Man, »jederzeit seinem eigenen rhetorischen Modus Rechnung«; es habe keine »blinden Flecken«¹³.

In der späten Literaturtheorie de Mans hat die Instanz des Subjekts durchaus ihren Ort, wenngleich dieses Sub-

¹³ Paul de Man, *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, hrsg. von Karlheinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1993, S. 223.

jekt nicht als identisch und autonom konzipiert ist. Lesen erfolgt im Zeichen wechselseitiger Spiegelung: Der Text wird zum Spiegel des Wissens seines Lesers, und dieser sucht den Text als Artikulation eines Subjekts zu begreifen, schreibt ihn hypothetisch einem Subjekt zu und bemüht sich in diesem Prozess zugleich um Selbstverständigung. Das von de Man modellierte Subjekt bricht aber letztlich auf: in eine verstehende bzw. verstehenwollende und eine (selbst-)ironisch gebrochene Instanz, die sich der Inkongruenz zwischen erfahrener Welt und textgebundener Sprachwelt inne wird. In sich selbst gespalten, setzt der Leser einerseits auf die sprachlich (>metaphorisch<) gestifteten Bedeutungen und ist sich andererseits doch des Setzungscharakters aller Beziehungen bewusst. Bewusstes und sorgfältiges Lesen kann eine ideologiekritische Wirkung entfalten, es führt jedoch nie zu positivem Wissen: »Blindheit« ist unausweichlich; alle Texte sind in ihrer inneren Widersprüchlichkeit »unlesbar«. Die »Unlesbarkeit« von Texten (ein bei de Man zentraler Begriff) liegt nicht darin, dass es keine Entschlüsselungsmöglichkeiten gibt, sondern darin, dass die Codes plural sind und einander widerstreiten.

Literatur und »Rhetorik« werden bei de Man letztlich zu Synonymen, und seine Version der Dekonstruktion stellt in erster Linie eine Theorie der Rhetorik als eine Theorie der Literatur dar. Denn vor allem literarische Texte sind für de Man im skizzierten Sinn rhetorische Gebilde, sind in sich spannungsvoll, doppelbödig, verrätself, geprägt durch Maskierungen, Umwege, Verschlüsselungen. Gilt sein Interesse einerseits vorrangig literarischen Werken, an denen sich die Rhetorizität des Sprechens aufgrund ihrer Komplexität exemplarisch aufweisen lässt, und tendiert er insofern dazu, literarische Texte gegen tri-vialere, weniger subversive und spannungsreiche Formen des Sprachgebrauchs abzugrenzen, so dekonstruiert er andererseits die Grenzziehung zwischen literarischem und

nichtliterarischem Sprechen. Es scheint einerseits, als gestehe de Man – indem er sich gegen die These eines dem Kunstwerk innewohnenden homogenen Sinns wendet – letztlich vor allem der Literatur das Potential zu, Suggestionen von Totalität und Bedeutsamkeit kompromislos zu unterlaufen. Seine These von der unhintergehbaren Rhetorizität aller Rede betrifft andererseits allerdings notwendigerweise auch den Diskurs des Literaturtheoretikers und Lesers. Stellt dieser Fragen, sind diese notwendig rhetorisch, und der Modus des Fragens selbst ist ungewiss. Entsprechend kann literaturwissenschaftliche Arbeit an und mit Texten nicht in den Aufweis positiver Befunde einmünden; ihr Grundgestus ist allenfalls als Nachvollzug der textinternen Spannungen beschreibbar, als Aufweis von Inkonsistenzen, als destabilisierender Prozess.

Während de Man in *Blindness and Insight* (1971) die Frage nach dem spezifisch Literarischen erörtert (vor allem in »Literary History and Literary Modernity«), rückt er in *Allegories of Reading* auf Distanz zu einer Theorie der Literarizität. Und so ergibt sich der Befund, dass bei de Man Dekonstruktion zwar die von Derrida gar nicht in Angriff genommene Wendung ins Literaturtheoretische nimmt, andererseits die hier entwickelte Texttheorie sich deshalb aber tendenziell auf sprachliche Gebilde aller Art beziehen lässt.

Kommentierte Auswahlbibliographie

Primärliteratur

Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit 1967. – Dt.: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

Dieses Hauptwerk umreißt die dekonstruktivistische Konzeption der »Schrift«. Derrida kritisiert die traditionelle Missachtung der Schrift und ihre Zurückstellung hinter die angeblich

präsenzverbürgende Rede und setzt ihr die These von der Ursprünglichkeit der Schrift entgegen – einer Ursprünglichkeit allerdings, die auf paradoxale Weise keine mehr ist (Teil I). – Exemplarischen Charakter besitzt die hier stattfindende Auseinandersetzung mit Rousseau (Teil II).

Derrida, Jacques: *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. – Dt.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

Der Band enthält Aufsätze, in denen sich Derrida mit Georges Bataille, Michel Foucault und Emmanuel Lévinas auseinandersetzt. Programmatisch ist u. a. der zunächst 1966 in Baltimore gehaltene Vortrag Derridas über »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«.

Derrida, Jacques: *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. – Dt.: *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995.

Enthält u. a. Lektüren zu Mallarmé und Sollers. Von Nietzsche übernimmt Derrida den wichtigen Begriff des Spiels, mit dem die Verstrickung des Lesers in das textuelle Geschehen umschrieben wird. Der Band enthält auch den Aufsatz »La pharmacie de Platon« (dt. »Platons Pharmazie«): In Platons Dialog *Phaidros* werde, so Derrida, die Schrift zugleich als Pharmakon im doppelten Wortsinn bespiegelt: als Heilmittel und als Gift.

de Man, Paul: *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971.

Aufsätze zur literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit und zur Literaturtheorie, die sich unter anderem mit Georg Lukács und Derrida auseinandersetzen.

de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. – Dt.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Aufsätze de Mans, in denen er sein literatur- und sprachtheoretisches Modell entwickelt. Die deutsche Übersetzung (hrsg. und eingel. von Werner Hamacher) enthält einige zusätzliche Aufsätze. De Man erörtert hier im Ausgang von den Begriffen der »Metapher« und der »Metonymie« die Spannung zwischen Figuration und Defiguration.

de Man, Paul: *Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Der Band enthält de Mans Studien zur romantischen Dichtung aus den 1950er und 1960er Jahren. Nicht insgesamt der Dekonstruktion zurechenbar, sind manche Beiträge eher den sog. »New Critics« und ihrer Praxis des »close reading« verpflichtet.

de Man, Paul: *Der Widerstand gegen die Theorie*. In: Bohn, Volker (Hrsg.): *Romantik. Literatur und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. S. 80–106.

In der zuerst in den *Yale French Studies* (Jg. 63, 1982) erschienenen Abhandlung ordnet de Man Grammatik und Logik der Rhetorik unter.

Forschungsliteratur

Bohrer, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a.M. 1993.

Ein zentrales Dokument der Rezeption de Mans in Deutschland, das Beiträge verschiedener Verfasser versammelt. Eine instruktive und kritische Auseinandersetzung mit de Mans Literaturtheorie bietet u. a. Jürgen Fohrmanns Beitrag: *Misreadings revisited. Eine Kritik des Konzepts von Paul de Man* (S. 79–97). Ebenso grundlegend auch: David Martyn: *Die Autorität des Unlesbaren. Zum Stellenwert des Kanons in der Philologie* (S. 13–33) sowie Harro Müller: *Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen* (S. 98–116).

Culler, Jonathan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca 1982. – Dt.: *Dekonstruktion*. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988.

Culler erörtert die dekonstruktivistische Konzeption des Lesens und der Literaturkritik; ein Schwerpunkt liegt auf der Auseinandersetzung des Poststrukturalismus mit dem Strukturalismus; eine nach wie vor lesenswerte Einführung in Derridas Denken unter Orientierung an der Leitfrage nach dessen literaturtheoretischen Implikationen und Anschlussstellen.

Engelmann, Peter (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990.

Diese Anthologie theoretischer Texte versammelt Beiträge von Lyotard, Derrida, Kofman und Foucault, darunter Derridas Aufsatz über »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen« (»La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«) und Ausführungen zur »différance«. Engelmanns Einführung erschließt wichtige Züge und Themen dekonstruktivistischen Denkens (»Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie«, S. 5–32).

Kern, Andrea / Menke, Christoph (Hrsg.): *Philosophie der Dekonstruktion*. Frankfurt a.M. 2002.

Die Herausgeber verstehen die Dekonstruktion als »Befragung der Philosophie« (S. 7, Einleitung); der Band versammelt Beiträge verschiedener Autoren zur philosophiehistorischen Bedeutung der Dekonstruktion, zu deren Ort im philosophischen Diskurs und zu Ansatzpunkten ihrer kritischen Würdigung.

Kimmerle, Heinz: *Derrida zur Einführung*. Hamburg 2000.

Darstellung und Würdigung des Derridaschen Denkens, seiner zentralen Termini und seiner Implikationen im Rahmen einer philosophisch-philosophiegeschichtlichen Kontextualisierung.

Menke, Christoph: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a.M. 1993.

Enthält diverse zentrale Abhandlungen de Mans, die zunächst an verstreuten Orten erschienen: *Phänomenalität und Materialität bei Kant* (*Phenomenality and Materiality in Kant*, zuerst 1984), *Zeichen und Symbol in Hegels »Ästhetik«* (*Signe and Symbol in Hegel's Aesthetics*, 1982), *Hegel über das Erhabene* (*Hegel on the Sublime*, 1983), *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* (*The rhetoric of Temporality*, 1969), *Autobiographie als Maskenspiel* (*Autobiography as Defacement*, 1979), *Shelleys Entstellung* (*Shelley disfigured*, 1979), *Die Rhetorik der Blindheit*. Jacques Derridas *Rousseauinterpretation* (*The Rhetoric of Blindness*. Jacques Derrida's *Reading of Rousseau*, 1971), *Metapher* (1973). In *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* erörtert de Man die Problematik des Lesens insbesondere mit Blick auf die Nicht-Kontrollierbarkeit der Ironie und assoziiert die schwindelerregende Lektüre mit dem Wahnsinn. – *Die Rhetorik der Blindheit* enthält de Mans

Auseinandersetzung mit Rousseau und mit Derridas Rousseau-Lektüre. – Die den Band beschließende Abhandlung Christoph Menkes bietet eine instruktive Einführung in de Mans Denken und bezieht zu wichtigen Punkten Stellung.

Schumacher, Eckhard: Die Ironie der Unverständlichkeit. Frankfurt a. M. 2000.

Nachzeichnung der Geschichte des Unverständlichkeitstospos unter Einbeziehung der Diskussion über die Dekonstruktivisten (Kap. IV: »Die Unverständlichkeit der Dekonstruktion. Jacques Derrida und Paul de Man in der Kritik«, S. 259–337.)

Zima, Peter V.: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen/Basel 1994.

Kapitelweise im Überblick dargestellt werden die Vorgeschichte dekonstruktivistischer Literaturtheorie (u. a. in der Romantik und bei Nietzsche), Derrida, de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey H. Hartman, Harold Bloom und dekonstruktionskritische Positionen.

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
12. Sitzung 22.05.17

Text: Stephen Greenblatt, Grundzüge einer Poetik der Kultur (1986/87)
(Stuttgart 2008 (Philipp Reclam jun.))

STEPHEN GREENBLATT

Grundzüge einer Poetik der Kultur

Ich befinde mich in einer etwas mißlichen Lage, und weil ich so schlecht beginnen kann, sollte ich meine Ausgangssituation erläutern.¹ Meiner Arbeit bin ich immer nachgegangen mit dem Gedanken, einfach zu tun, was zu tun war, ohne zunächst zu klären, aus welcher theoretischen Position heraus ich schreiben würde. Vor einigen Jahren bat mich die Redaktion der Zeitschrift *Genre*, ausgewählte Aufsätze zur Renaissance herauszugeben, und ich stimmte zu. Ich traf meine Wahl und dann, beim Versuch auch die Einleitung hinter mich zu bringen, faßte ich die Aufsätze unter dem eigens dafür erfundenen Stichwort Neuer Historismus zusammen. Ich war nie besonders erfolgreich beim Entwerfen solcher Slogans; aber aus Gründen, die ich gern einmal untersuchen würde, hielt sich diese Bezeichnung besser als alle die anderen, die ich im Laufe der Jahre erfinden mußte. Wie ich festgestellt habe, wird seither immer wieder über den Neuen Historismus gesprochen; es gibt Untersuchungen dazu, Kritiken, Verweise in Dissertationen. Mich überrascht dieser Wirbel. Und natürlich, auch das gehört zu diesem Wirbel, bin ich gebeten worden, etwas Theoretisches zu meiner gegenwärtigen Arbeit zu sagen. Ich werde deshalb versuchen, den Neuen Historismus, wenn nicht zu definieren, so wenigstens aus der praktischen Arbeit zu erläutern – denn, soweit ich feststellen kann, ist der Neue Historismus eher eine Arbeitsweise und keine Schule.

Bezeichnend für den Neuen Historismus ist, wie unent-

¹ Dieser Text ist der Wortlaut eines Vortrags, gehalten an der University of Western Australia am 4. September 1986. Eine etwas veränderte Fassung erschien in: Murray Krieger (Hrsg.), *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, New York 1987, S. 257–273.

schieden und im Grunde unaufrichtig dieser ist, was sein Verhältnis zur Literaturtheorie angeht. Einerseits ist es wohl die Offenheit, mit welcher der Neue Historismus den theoretischen Aufbrüchen der letzten Jahre begegnet ist, die ihn von der positivistischen Geschichtswissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts unterscheidet. Gewiß, meine eigene literaturkritische Praxis ist durch Michel Foucaults Zeit in Berkeley geprägt worden, seine ausge dehnten Besuche dort in den letzten fünf, sechs Jahren seines Lebens, darüber hinaus überhaupt durch den Einfluß europäischer (und insbesondere französischer) Anthropologen und Gesellschaftswissenschaftler. Andererseits zeigen die dem Neuen Historismus verbundenen Kritiker und Forscher wenig Neigung, sich einer der einflußreichen theoretischen Schulen anzuschließen.

Ich will versuchen, die Gründe hierfür zu untersuchen, indem ich meine eigene Position bestimme; einerseits zum Marxismus und andererseits zum Poststrukturalismus. Während der siebziger Jahre habe ich in Berkeley Seminare angekündigt mit Titeln wie »Marxistische Ästhetik«. Das nahm ein schmähhches Ende, als – es muß Mitte der Siebziger gewesen sein – in einem solchen Seminar ein Student sehr zornig auf mich wurde. Ich hielt mich zu jener Zeit vor allem an solche marxistische Denker, deren Beziehungen zum Marxismus problematisch waren – an Walter Benjamin etwa oder an den frühen und nicht an den späten Lukács, usw. –, und ich erinnere mich, wie irgendwann jemand aufsprang, durchs Seminar brüllte: »Entweder du bist ein Bolschewik oder ein Menschewik, entscheide dich endlich, verdammt noch mal«, und die Tür hinter sich zu knallte. Das war beunruhigend, aber als ich nachdachte, wurde mir klar, daß ich in der Tat nicht ganz sicher war, ob ich denn ein Menschewik sei, sicher allerdings war ich, kein Bolschewik zu sein. Danach begann ich mit Kursen zu Themen wie »Poetik der Kultur«. Ich gebe zu, daß ich mich immer noch nicht mit einer politischen oder literari-

schon Perspektive anfreunden kann, die vom Marxismus nicht beeinflusst worden ist, aber das hat nicht zur Folge, daß ich irgendwelche Lehrsätze unterschreibe oder mir eine bestimmte Philosophie, politische Anschauung oder Rhetorik zu eigen mache, *faute de mieux*.

Deshalb erscheinen mir Gesten grundsätzlicher Abgrenzung, die Fredric Jameson, der renommierteste marxistische Ästhetiker Amerikas, ins Feld führt, äußerst problematisch. Nehmen wir, beispielsweise, folgende bezeichnende Stelle aus seinem Buch *Das politische Unbewußte*:

»[...] die gängige Unterscheidung zwischen kulturellen Texten, die sozial und politisch orientiert sind, und solchen, die es nicht sind, führt zu etwas Schlimmerem als zu einem bloßen Irrtum: nämlich zum Symptom und zur Bestärkung der Verdinglichung und Vereinzelung des gegenwärtigen Lebens. Eine solche Unterscheidung bestätigt Struktur, Erfahrung und Begriff jener Lücke, die klapft zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Psychologischem und Sozialem, Politischem und Poetischem, zwischen Geschichte bzw. Gesellschaft und dem »Individuellen«. Deren Trennung – ein Entwicklungsgesetz des gesellschaftlichen Lebens unter dem Kapital – verstümmelt unsere Existenz als individuelle Subjekte und lähmt ebenso unausweichlich unser Nachdenken über Zeit und Veränderung wie sie uns auch unserer Sprache entfremdet.«² (107f.)

Jamesons Buch zufolge ist jede Abgrenzung des Ästhetischen notwendig mit der des Privaten verbunden, das wiederum verbunden ist mit dem Psychologischen, dem Poetischen und dem Individuellen; im Unterschied zum Öffentlichen, Sozialen und Politischen. Schuld an all diesen verzahnten Unterscheidungen (und keine davon scheint mir mit jener »gängigen Unterscheidung« theoretisch oder geschichtlich zusammenzuhängen) ist der Kapi-

² Fredric Jameson, *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialer Handlins*, übers. von Ursula Bauer, Gerd Bürger und Bruni Röhm, Reinbek 1988, S. 16.

talismus, der die Macht besitzt, unsere Existenz als individuelle Subjekte zu »verstümmeln« oder zu »lähmen«. Obwohl man eine Unterscheidung zwischen kulturellen Diskursen künstlerischer und solchen sozialer oder politischer Natur lange vor dem 17. Jahrhundert in Europa finden kann, und auch in Kulturen, die von der kapitalistischen Produktionsweise weit entfernt scheinen, beharrt Jameson darauf, daß es der Kapitalismus sei, der lähmt bzw. für die Lähmung verantwortlich ist. Er unterstellt einen undeutlichen Gegensatz zwischen dem »Individuellen« (schlecht) und »individuellen Subjekten« (gut); deren Lähmung soll es sein, die jenes hervorruft.

Die zitierte Stelle klingt wie eine Allegorie des Sündenfalls: Wir waren einmal lebendige, ganzheitliche Wesen; wir waren individuelle Subjekte, aber keine Individuen, hatten keine Psyche, die sich unterscheiden ließ vom gemeinsamen Leben der Gesellschaft; Politik und Dichtkunst waren eins. Dann kam der Kapitalismus und zerstörte dieses herrliche und gute Leben. Dieser Mythos geistert durch das ganze Buch, obwohl seine eschatologische Richtung schließlich eine Umkehrung erfährt: Die gelungene Totalität liegt nicht mehr in der Vergangenheit, die immer schon nach dem Sündenfall existierte, sondern in der klassenlosen Zukunft. Eine theoretische Behauptung gründet sich also auf ein empirisches Ereignis, das gar nicht der Fall ist. Und umstandslos wird die Literatur zitiert als düsteres Zeichen des Sündenfalls und schimmerndes Emblem zu erwartender Verklärung.

Es war der Poststrukturalismus, der solche Vorstellungen ernsthaft in Frage gestellt, die Oppositionen, auf denen sie beruht, kritisiert und Zweifel angemeldet hat an der Unterstellung eines entweder paradiesischen Ursprungs oder eines utopisch-eschatologischen Ziels.³ Diese

3 Vgl. Mark Poster, »Foucault, Poststructuralism, and the Mode of Information«, in: *The Arts of Representation* (s. Anm. 1).

Herausforderung hat auch den marxistischen Diskurs sehr verändert, wenn auch keineswegs außer Kraft gesetzt. Ich könnte diese komplexe Wechselwirkung zwischen Marxismus und Poststrukturalismus exemplarisch darstellen anhand der jüngsten Arbeit von Jameson, in der er, jetzt aus postmoderner Perspektive, dazu übergeht, den Verlust jener »gängigen Unterscheidung« zu beklagen, die immerhin die Linke in die Lage versetzt habe, ihre Feinde zu identifizieren und ein radikales Programm zu artikulieren.⁴ Aber um keine Verwirrung zu stiften, werde ich mich statt dessen den Schriften von Jean-François Lyotard widmen. Auch hier steht, wie in *Das Politische Unbewußte*, die Unterscheidung zwischen verschiedenen Feldern des Diskurses zur Debatte. Lyotard zufolge ist es die Exi-

4 Jameson selbst gibt keine direkte Erklärung dieser plötzlichen Kehrtwendung; er behauptet, nicht sein Denken, sondern der Kapitalismus habe sich verändert. Er nimmt die Position von Ernest Mandel auf und stellt fest, der Spätkapitalismus würde sich langsam anbahnen, ein Zustand, in dem sowohl kulturelle Produktion wie auch Konsumtion nach gänzlich neuen Regeln funktionieren. In einer postmodernen kulturellen Logik sind die »vorläufigen Unterscheidungen« (die »bequeme Praxis«), die Jameson vorher als so lähmend und verstümmelnd empfand, verschwunden, und haben den Weg freigegeben für eine Form, Diskurs und Wahrnehmung zu ordnen, die zugleich schrecklich und visionär ist. Sie ist ausgelöscht hat – Innen und Außen, Kultur und Gesellschaft, Orthodoxie und Subversion –, mittels derer es möglich war, die Welt kartographisch zu unterziehen. Sie ist visionär, weil diese neue multi-nationale Welt – und sie ist eine Welt voll Intensitäten statt Emotionen, beschriebener Oberflächen statt versteckter Tiefen, beliebiger, nicht lesbarer Zeichen statt Signifikanten – die Form einer utopischen Befreiung vom Alptraum der traditionellen Geschichte andeutet. Das vollkommenste Beispiel dieses Doppelcharakters des Postmodernen ist in den Augen Jamesons in der gegenwärtigen Architektur zu finden, am vollkommensten im Bonaventura Hotel in Los Angeles. Es ist zumindest verblüffend, wie schnell die Veränderung vom Modernen zum Postmodernen vollzogen wird, eine Veränderung, die in der Veränderung der Position Jamesons nachgezeichnet wird: von *Dem politischen Unbewußten* (1981) zum »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«, in: *New Left Review* 146 (1984) S. 53–93.

stanz von Eigennamen, die die »Koexistenz jener Welten ermöglicht, die Kant Felder, Gebiete und Bereiche nennt – jene Welten, die selbstverständlich dasselbe Objekt darstellen, die es aber auch zum Ziel heterogener (oder inkommensurabler) Erwartungen in Universen von Ausdrücken macht, wobei keiner der letzteren in irgendeinen anderen Ausdruck verwandelt werden kann.«⁵

Lyotards Modell für diese differenzierten Diskurse ist die Existenz von Eigennamen. Aber dem Kapitalismus fällt hier nicht die Rolle zu, Diskursbereiche voneinander zu trennen, sondern, ganz im Gegenteil, für ihre Auflösung zu sorgen. »Es ist das Kapital, das eine einzige Sprache verlangt sowie ein einziges Netzwerk, und es wird immer wieder versuchen, sie hervorzubringen.« (S. 55) Lyotards Hauptbeweis für diese Tendenz des Kapitals, eine Einheitssprache in Kraft zu setzen – Bachtin würde von einem Monologismus sprechen –, ist Faurissons Leugnung des Holocaust, und, hinter dieser Leugnung, der Versuch der Nazis, die Existenz von Millionen von Juden und anderen Unerwünschten auszulöschen, ein Versuch, den Lyotard charakterisiert als den Willen, »die ganze Welt der Namen aus der Geschichte und von der Landkarte zu streichen«.

Problematisch an dieser Beschreibung ist jedoch, daß die Nazis offenbar gar nicht so sehr daran interessiert waren, mit den Personen auch deren Namen auszulöschen. Im Gegenteil, sie fertigten, soweit sich dies mit dem organisierten Massenmord vereinbaren ließ, erstaunlich vollständige Aufzeichnungen an. Und sie träumten von einer Zeit, in der sie die Vollendung ihrer Aufgabe einer dankbaren Welt mit einem Museum würden dokumentieren können, das der Kultur der von ihnen vernichteten Unglücklichen gewidmet sein sollte. Die Affäre Faurisson ist

5 Jean-François Lyotard, »Judiciousness in Dispute or Kant after Marx«, in: *The Aims of Representation*, S. 37 (s. Anm. 1).

im Kern kein epistemologisches Dilemma, wie Lyotard behauptet, sondern der Wunsch, Beweise aus der Welt zu schaffen, die erdrückend und auch verifizierbar sind. Die Frage ist kein Epikureisches Paradox von der Art: »Wo der Tod ist, bist du nicht; wo du bist, ist der Tod nicht; deshalb ist es dir unmöglich zu beweisen, daß es den Tod gibt«. Es geht um ein Problem der Geschichtswissenschaft: Welche Beweise für den Massenmord gibt es? Wie verlässlich sind die Beweise? Gibt es überzeugende Gründe, die dokumentierten Ereignisse zu leugnen oder anzuzweifeln? Und wenn es keine solchen Gründe gibt, wie haben wir die Motive derer zu interpretieren, die dennoch versuchen, die geschichtlichen Aufzeichnungen in Zweifel zu ziehen?

Es gibt ein weiteres Problem mit Lyotards Versuch, die Affäre Faurisson als Beleg für die Feindseligkeit des Kapitalismus gegenüber Eigennamen anzuführen. Die Verneinung von faschistischer Apologetik und Kapitalismus scheint ihrerseits ein Fall von Monologismus, denn sie übergeht all jene Aspekte des Kapitalismus, die mit der Hervorbringung und Einschreibung individueller Identitäten und ihrer Abgrenzung gegeneinander zu tun haben. Zwar ließe sich argumentieren, daß das kapitalistische Beharren auf Individualität auf Täuschung beruht, aber es ist m. E. schwer, das Prinzip einer endlos sich vermehrenden, irreduziblen Individualität von der Charaktermaske des Warenbesitzers zu unterscheiden, der sie entgegengehalten wird. Es ist nämlich, wie Marx gezeigt hat, der Kapitalismus, der den stärksten und nachhaltigsten Angriff des Westens auf kollektive, gemeinschaftliche Werte und Identitäten einleitet. Gerade auf dem Markt und im Staatsapparat, der an Zirkulation und Akkumulation des Kapitals gebunden ist, müssen Namen gefälscht werden. Im Unterschied zu kollektiven Namen scheinen Eigennamen weniger Opfer als vielmehr das Ergebnis von Eigentum zu sein – sie sind nicht nur mit dem Besitz verknüpft, den man an

nen, die den Staat erst befähigen, persönliches Eigentum zu schätzen und besteuern.⁶

Die Differenz zwischen dem Kapitalismus, wie Jameson ihn auffaßt – als Agenten der Trennung der verschiedenen Diskurs-Bereiche, als Agenten des Privaten, des Psychologischen und des Individuellen – und Lyotards Kapitalismus – dem Feind solcher Bereiche, dem Zerstörer des Privaten, Psychologischen und Individuellen – läßt sich teilweise auf eine Differenz zwischen den marxistischen und poststrukturalistischen Entwürfen zurückführen. Jameson, der beweisen will, es sei ein Trugschluß, eine getrennte Sphäre der Kunst anzunehmen, und der die materialistische Integration aller Diskurse feiern möchte, sieht im Kapitalismus die Wurzel aller falschen Differenzierung. Lyotard, der die Differenzierung aller Diskurse feiern möchte und nachweisen will, die monologische Einheit sei der Trugschluß, sieht im Kapitalismus die Wurzel aller falschen Integration. Beiden dient Geschichte als ein passendes anekdotisches Ornament auf einer theoretischen Struktur, und der Kapitalismus erscheint dann nicht als eine komplexe gesellschaftliche und wirtschaftliche Form der Entwicklung im Westen, sondern als zerstörerisches theoretisches Prinzip.

Ich vermute, daß die allgemeine Frage, die Jameson und Lyotard stellen – nämlich: Was ist die historische Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. zwischen der diskursiven Praxis eines institutionell abgegrenzten Bereichs und der eines anderen? – nicht zu einer eindeutigen, theoretisch zufriedenstellenden Antwort führen wird. Die theoretische Befriedigung wird offensichtlich in beiden Fällen von einer utopischen Perspektive gespeist, in welcher historische Widersprüche in moralischen Imperativen aufgehen. [...] Dies Beiseitewischen des Widerspruchs ist nicht Ergebnis eines zufälligen Fehlers, sondern logische Folge der Suche einer

6 Siehe z. B. William E. Tate, *The Parish Chest. A Study in the Records of Parochial Administration in England*, Cambridge 1946.

Theorie nach dem Hindernis, das der Verwirklichung ihrer eschatologischen Vision im Wege steht.

Wenn man, statt als vereinheitlichendes dämonisches Prinzip, den Kapitalismus als eine komplexe geschichtliche Bewegung in einer Welt ohne paradiesische Ursprünge oder chiliastische Erwartungen betrachtet, dann muß eine Untersuchung der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft in kapitalistischen Kulturen sowohl auf die Bildung der von Jameson erwähnten gängigen Unterscheidung wie auf den von Lyotard bemerkten totalisierenden Impuls eingehen. Denn der Kapitalismus hat charakteristischerweise weder Herrschaftsformen hervorgerufen, in denen alle Diskurse miteinander koordiniert zu sein scheinen, noch solche, in denen sie radikal voneinander isoliert oder diskontinuierlich zu sein scheinen. Er hat vielmehr Herrschaftsformen ins Leben gerufen, in denen die Tendenz der Differenzierung und die der monologischen Organisation gleichzeitig wirksam sind, zumindest einander so schnell abwechseln, daß der Eindruck der Gleichzeitigkeit entsteht.

In einem brillanten Aufsatz [...] hat der Politologe und Geschichtswissenschaftler Michael Rogin aufgezählt, wie oft Präsident Reagan in kritischen Augenblicken seiner Karriere Zeilen aus seinen eigenen oder anderen populären Filmen zitiert hat. Der Präsident ist eine Person, bemerkt Rogin, »deren Augenblicke größter Spontaneität (über die Gefallenen bei der Landung der Alliierten in der Normandie: »Wo findet man solche Männer?«; während der Debatte anlässlich der Vorwahl 1980 in New Hampshire: »Mr. Green, ich bin es, der dieses Mikrofon bezahlt.«) nicht nur filmisch aufbewahrt worden sind, sondern sich als Zeilen aus alten Filmen herausstellen.«⁷ Ronald Reagan, der zuletzt 1957 in *Hellcats of the Navy* aufgetreten ist, lebte weiterhin in der Welt der Filme; er ist von ihnen geprägt worden, entlehnt

7 Michael Rogin, »Ronald Reagan. The Movie« and other Episodes in Political Demonology, Berkeley 1987.

dern sich als Zeilen aus alten Filmen herausstellen.«⁷ Ronald Reagan, der zuletzt 1957 in *Hellcats of the Navy* aufgetreten ist, lebte weiterhin in der Welt der Filme; er ist von ihnen geprägt worden, entlehnt ihnen viele Bestandteile seiner Rhetorik des Kalten Krieges und ist nicht fähig oder willens, zwischen ihnen und der Wirklichkeit außerhalb der Filme zu unterscheiden. [...]

Die Antwort Anthony Dolans, jener Redenschreiber des Weißen Hauses, der gebeten wurde, den Artikel Rogins zu kommentieren, spricht Bände: »Eigentlich sagt er«, interpretierte Dolan, »daß wir alle von einer einzigartig amerikanischen Kunstform tief beeinflusst sind, nämlich von den Movies.«⁸ Tatsächlich hatte Rogin behauptet, entstanden sei der Charakter des Präsidenten durch das Zusammenwirken »zweiter Ersatzbildungen, die die Antisubversions-Strategie des Kalten Krieges in den vierziger Jahren erzeugten und dessen Wiederauflage in den achtziger Jahren zugrunde liegen: nämlich einerseits die politische Ersetzung des Faschismus durch den Kommunismus, woraus der Sicherheitsstaat geboren wurde, und andererseits die psychologische Verschiebung des körperlichen Selbst zu seinem Simulakrum auf der Leinwand.« Sowohl die politische als auch die psychologische Ersatzbildung waren eng mit der Filmkarriere Ronald Reagans verbunden [...]. (109–113)

Eine solche Behauptung scheint den Zusammenbruch der gängigen Unterscheidung zwischen Ästhetischem und Wirklichem eher zu begrüßen. Das Ästhetische bildet hier keine eigene Welt, sondern eine Möglichkeit, die Welt, in der wir alle leben, intensiver erfahrbar zu machen. Aber der Sprecher fuhr dann fort und versicherte, der Präsident

⁷ Michael Rogin, »Ronald Reagan: The Movie« and other Episodes in Political Demonology, Berkeley 1987.

⁸ Zitiert von dem Journalisten Michael Tolchin in der Berichterstattung der *New York Times* zum Aufsatz Rogins unter dem Titel »How Reagan Always Gets the Best Lines«, in: *New York Times*, 9. September 1985, S. 10.

gebe »gewöhnlich die Filme an, aus denen er zitiert«. Das bedeutet nichts anderes, als daß der Präsident, sobald er die Zitate sich zu eigen macht, auch anerkennt, daß er sie dem Bereich des Ästhetischen entlehnt, womit er auch die Existenz der gängigen Unterscheidung wieder bestätigt. Hierbei achtet er auf den Unterschied zwischen dem eigenen präsidentalen Diskurs und den Fiktionen, an denen er zu anderer Zeit beteiligt war, ja er betont ihn sogar. Auf dieser Differenz beruht seine eigene Verwandlung vom Schauspieler zum Politiker, und sie ist Zeichen des Rechts- und Wirtschaftssystems, das er vertritt. Denn die kapitalistische Ästhetik verlangt, daß man Urheberrechte auf diese Art anerkennt – daher die vielfältige Markierung von Eigentumsrechten, die über die Leinwand flimmern oder in einem Text eingetragen sind –, und die Arena der Politik beharrt darauf, keine Fiktion zu sein. Es scheint niemand zu kümmern, daß ein Präsident Reden hält, die von anderen geschrieben werden. Das ist längst gängige Praxis amerikanischer Politiker geworden. Anstoß nehmen würden die Leute aber, wenn der Präsident in seinen Reden aus alten Movies zitiere würde, ohne die Quellen zu nennen. Denn dann gäbe er zu erkennen, daß er mit dem Unterschied zwischen Phantasie und Wirklichkeit nicht zurechtkommt, und das wäre Grund zur Sorge.

Das Weiße Haus beantwortete natürlich keine theoretische Frage, sondern die implizite Behauptung, der Präsident habe Schwierigkeiten zu erkennen, daß er zitiere, und sollte ihm dies bewußt sein, dann versuche er dies zu verschleiern, um einen besseren Eindruck zu machen. Der einen Version zufolge wäre er eine Art Schlafwandler, nach der anderen ein Plagiator: Um mit diesen Unterstellungen aufzuräumen, mußte sich der Sprecher auf genau die Unterscheidung berufen, die er kurz vorher gegenstandslos gemacht hatte.

Seine Bemerkungen waren überhastet und improvisiert, aber man braucht nicht lange nachzudenken, um hinter

jene komplexe Dialektik zwischen Differenzierung und Identität zu kommen, die solche Bemerkungen zum Ausdruck bringen. Diese Dialektik ist deshalb so wirksam, weil sie quasi automatisch vollzogen wird. Es bedarf einiger intellektueller Anstrengungen, um die Grenzen der Kunst und deren Misfachtung auseinanderzuhalten – eine Anstrengung, die exemplarisch in den Arbeiten von Jameson und Lyotard geleistet wird. Aber dieses angestregte Denken klammert sich im Endeffekt selbst aus dem zu analysierenden Phänomen aus, nämlich aus der Beziehung der Kunst zu den benachbarten Diskursen in der kapitalistischen Kultur. Daß man ohne weiteres zwei scheinbar einander widersprechende Beschreibungen von Kunst in einem Atemzug nennen kann, ist charakteristisch für den amerikanischen Kapitalismus des späten 20. Jahrhunderts und Ergebnis der langfristigen Tendenzen im Verhältnis zwischen Kunst und Kapital. In ein und demselben Augenblick wird eine gängige Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit getroffen und zurückgenommen.

Wir könnten, dem Beispiel Jamesons folgend, behaupten, dies habe vor allem die Etablierung der Differenz zur Folge, mit dem Ziel, uns unseren eigenen Vorstellungen zu entfremden, indem Phantasien in einem privaten, apolitischen Bereich isoliert werden. Oder wir könnten, zum Beispiel Lyotard folgend, argumentieren, das Außerkräftsetzen der Differenz sei der eigentliche Effekt, mit dem Ziel, Unterschiede auszulöschen oder zu umgehen, indem eine monolithische ideologische Struktur errichtet wird. Wenn wir aber aufgefordert werden, zwischen diesen Alternativen zu wählen, wird unsere Aufmerksamkeit abgelenkt von einer Analyse der Beziehung zwischen Kapitalismus und ästhetischer Produktion. Denn seit dem 16. Jahrhundert – als die Aktiengesellschaften begannen, die Kunst zu beeinflussen – bis zum heutigen Tag ist eines der Begleitphänomene des Kapitalismus das starke und

nachhaltige Oszillieren zwischen der Etablierung abgegrenzter diskursiver Bereiche und der Vermengung solcher Bereiche miteinander. Die Kraft, die den Kapitalismus auszeichnet, bezieht er eher aus diesem unaufhörlichen Oszillieren als aus der Etablierung eines bestimmten unveränderlichen Zustands. Die einzelnen Elemente – eine Reihe diskontinuierlicher Diskurse einerseits und die monologische Vereinigung aller Diskurse andererseits – kommen in ausgeprägter Form vielleicht auch in anderen Gesellschafts- und Wirtschaftssystemen vor, aber nur der Kapitalismus hat das schwindelerregende und scheinbar unerschöpfliche Hin und Her zwischen beiden zustande gebracht.

Den Begriff »Zirkulation« gebrauche ich zwar in Anlehnung an Derrida, aber das Gefühl für die praktischen Strategien von Verhandlung und Austausch hängt weniger von poststrukturalistischer Theorie ab als von den zirkulatorischen Rhythmen amerikanischer Politik. Und es ist wesentlich an dieser Stelle, daß es nicht die Politik alleine ist, sondern die Gesamtstruktur von Produktion und Konsumtion – die systematische Organisation von Alltag und Bewußtsein –, die dieses Schema von Grenzsetzungen und -verletzungen ins Leben ruft, d. h. das Oszillieren zwischen abgegrenzten Objekten und monologischer Totalität, das ich oben skizziert habe. (114f.)

Meine These lautet mit anderen Worten: Das Oszillieren zwischen Totalisierung und Differenz, zwischen Einheitlichkeit und Verschiedenheit der Namen, zwischen einer einheitstiftenden Wahrheit und ihrer Vervielfältigung in deutlich geschiedenen Seinsweisen – kurz: zwischen einem Kapitalismus-à la Lyotard und einem à la Jameson – ist in der Poetik des Alltagsverhaltens in den Vereinigten Staaten schon ausgestaltet.⁹ Nehmen wir als Beispiel nicht

⁹ Die Beschreibung »die Poetik von Alltagsverhalten« ist Jurij Lotman entliehen. Siehe seinen Aufsatz in: *The Semiotics of Russian Cultural History*, hrsg. von A. D. Nakhimovsky und A. S. Nakhimovsky, Cornell 1985.

die Hollywoodkarriere des Präsidenten, sondern eine ganz harmlose Freizeitbeschäftigung in Kalifornien – einen Ausflug in den Yosemite National Park. Der Nevada Falls-Weg ist einer der beliebtesten in Yosemite, so beliebt, daß das Forstamt die ersten Kilometer hat asphaltieren lassen müssen, um zu verhindern, daß er durch den dichten Verkehr in einen regelrechten Hohlweg verwandelt würde. An einem bestimmten Punkt endet die Asphaltierung, und man trifft auf ein Schild, das den Beginn der Wildnis annonciert. Man hat an dieser Stelle bereits die National Forests verlassen, die den Park umgeben – Wälder, die vorwiegend als staatlich subventionierte Baumschulen für große Holzfirmen dienen und sich in ihrem Aussehen entsprechend kaum von den Waldstreifen im Privatbesitz unterscheiden, an die sie angrenzen –, und ist in den Park selbst eingetreten. Dieser Eintritt wird betont durch das Eintrittsgeld, das man einem uniformierten Feldpolizisten am Eingangskiosk zahlt. Von hier gelangt man weiter in eine dritte und besondere Zone öffentlich designierter Natur. Diese Zone, Wildnis genannt, gibt sich zu erkennen durch das abrupte Ende jeglichen Asphalt und durch eine Hinweistafel, die Verhaltensregeln aufführt, welche an dieser Stelle in Kraft treten: keine Hunde, keine Abfälle, kein wildes Zelten usw. Mit anderen Worten, die Wildnis wird durch eine Verschärfung der Regeln angekündigt, eine Verschärfung, welche die Bedingung dafür darstellt, dem Asphalt zu entkommen.

Man kann diesem Weg folgen, bis man zu einer steilen Kuppe gelangt, in welche die Hüter der Wildnis freudlicherweise eine Gußstahltrappe eingelassen haben. Diese führt zu einer Brücke, die einen reißenden Strom überspannt, und auf der Mitte der Brücke wird man belohnt mit einem wundervollen Ausblick auf die Nevada-Wasserfälle. Am Geländer, das einen daran hindern soll, in den Tod zu stürzen, während man den Blick auf die Wildnis genießt, sind Hinweistafeln angebracht: Daten zur Größe

des Wasserfalls, Warnungen, nicht auf die rücksichen, von Gischt rutschigen Felsen zu klettern, Wegweiser für alle, die weiter wandern wollen – und eine eloxierte Aluminiumplatte, auf der inspirierende, etwa im Stil Wordsworths formulierte Ansichten des kalifornischen Umweltschützers John Muir zu lesen sind. Die zitierte Passage, soweit ich mich entsinnen kann, versichert dem Lesenden, daß er noch für Jahre diesen Ausblick im Kopf bewahren wird. Und neben diesen Worten, auch in Aluminium eingätzt, findet sich genau dieser Ausblick: ein Photo der Nevada-Wasserfälle, aufgenommen von eben dieser Stelle auf der Brücke.

Das Vergnügen dieses Augenblicks – einmal abgesehen von der Freude an Bergluft und Wasserfall, mächtigen Felsen und weiten Wäldern aus Lodgepole- und Jeffrey-Kiefern – rührt aus dem ungewöhnlich offenen Einblick in den Zirkulationsprozeß, der die ganze Erfahrung des Parks prägt. Die Wildnis wird gleichzeitig festgehalten und ausstrahlt durch die amtlichen Gesten, die ihre Grenzen festlegen; das Natürliche wird dem Künstlichen gegenübergestellt in einer Weise, die deren Unterscheidung sinnlos macht. Das Auge wandert vom »natürlichen« Bild des Wasserfalls zum Aluminiumbild, als ob es einen Unterschied festhalten (denn warum sonst geht man in dem Park wandern? Warum betrachtet man nicht gleich einen Bildband?) und zugleich auslöschen wollte. Dies Auslösen gelingt aber keineswegs vollkommen – im Gegenteil, Parks wie Yosemite sind eine der Möglichkeiten, die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem in unserer Gesellschaft zustande zu bringen. Zugleich gibt die Tafel des Forstamts am Nevada-Wasserfall uns aber auch die Chance, das Sich-Durchdringen von Natürlichem und Künstlichem, das deren Unterscheidung überhaupt erst ermöglicht, zu erkennen.

Was bei diesem Bericht aus dem Reich kapitalistischer Ästhetik noch offenbleibt, ist die Frage nach den Eigen-

tumsverhältnissen, denn die Nationalparks sind eingericht-
 tet, um genau diese Frage auszusetzen oder bedeutungslos
 zu machen durch die Ideologie des geschützten öffentli-
 chen Raumes. Jeder ist Mitbesitzer der Parks. Diese Ideo-
 logie aber wird durch die tatsächlichen Entwicklungen ei-
 nes Parks wie Yosemite erschüttert, mit seinem teuren
 Hotel, einem Restaurant, in dem auf Kleiderordnung ge-
 achtet wird, teuren Souvenirläden usw. Aber sie wird
 nicht ganz zu Fall gebracht, denn sogar zur Regierungs-
 zeit des eindeutig der Rechten zugehörenden Innenmini-
 sters James Watts ging man nicht so weit, die Genehmi-
 gung für die Einrichtung eines privaten Golfplatzes im
 Gebiet des Parks zu erteilen; und es gab einen Aufschrei
 öffentlicher Empörung, als eine private Fernsehprodukti-
 onsfirma, die die vertragliche Zusage hatte, eine Serie
 in Yosemite filmen zu dürfen, sich entschloß, die Felsen
 zu bemalen, um sie realistischer zu machen. Was wir brau-
 chen, ist ein Beispiel, das Erholung oder Unterhaltung
 verbindet mit Ästhetik, Öffentlichkeit und Privateigen-
 tum. Und natürlich findet der Literaturkritiker das zwin-
 gendste Beispiel weder in einer politischen Karriere noch
 in einem Nationalpark, sondern in einem Roman.

1976 wurde ein Häftling namens Gary Gilmore aus ei-
 ner Bundeshaftanstalt entlassen und zog nach Provo im
 Bundesland Utah. Einige Monate später überfiel er zwei
 Männer, die er tötete, wurde deswegen verhaftet, und des
 Mordes für schuldig befunden. Der Fall erlangte Be-
 rühmtheit, weil Gilmore darauf bestand, hingerichtet zu
 werden – eine Strafe, die zu dem Zeitpunkt in den Verei-
 nigten Staaten seit einigen Jahren nicht mehr verhängt
 worden war wegen gesetzlicher Schutzvorschriften – und
 seinem Gesuch trotz heftiger Einwände der American
 Civil Liberties Union (eine Initiative zur Unterstützung
 der Bürgerrechte) und der National Association for the
 Advancement of Colored People (Gesellschaft zum Aus-
 bau der gesellschaftlichen Position von Schwarzen) statt-

gegeben wurde. Die gerichtlichen Auseinandersetzungen
 und die schließliche Hinrichtung durch ein Erschießungs-
 kommando wurden zu einem nationalen Medienereig-
 nis. Lange vor seinem Abschluß war der Vorfall Nor-
 man Mailer und seinem Verlag Warner Books aufgefallen
 – laut Impressum eine Firma der Warner Communicati-
 ons. Mailers Forschungsassistent, Jere Herzenberg, sowie
 der journalistische Schreiberling und Interviewer Lawren-
 ce Schiller, führten extensive Gespräche und sammelten
 Dokumente, Protokolle der Gerichtsverhandlungen und
 persönliche Dokumente wie den privaten Briefwechsel
 zwischen Gilmore und seiner Freundin. Manche dieser
 Materialien waren urheberrechtlich nicht geschützt, d. h.
 gehörten der Öffentlichkeit, andere mußten gekauft wer-
 den; auch die Details dieser Transaktionen wurden Teil
 der Materialien, die von Mailer in *Gnadenlos*¹⁰ verarbeitet
 wurden, einem Roman aus dem »echten Leben«, wie man
 so sagt, in dem dokumentarischer Realismus auf brillante
 Weise mit den romanhaften Geschichten, die für Mailers
 Werk so typisch sind, verknüpft wird. Der Roman war ein
 Erfolg bei Kritikern und Lesern – ein Erfolg, der nicht
 nur durch Bündel bewundernder Rezensionen bezeugt
 wird, sondern auch durch den Barcode, den die Taschen-
 buchausgabe auf dem Titelblatt wiedergibt. Der Roman
 wurde nachträglich verfilmt für eine NBC-Kurzfilmserie
 und half, an aufeinanderfolgenden Abenden ausgestrahlt,
 Autos, Waschpulver und Deodorants zu verkaufen.

Mailers Buch hatte noch ganz andere Nachwirkungen,
 die weniger voraussehen waren. Während er an *Gna-
 denlos* arbeitete, brachte die Zeitschrift *People* einen Bei-
 trag über Mailer. Dieser Artikel fand die Aufmerksamkeit
 des Sträflings Jack H. Abbott, der Mailer schrieb und ihm
 Fakten aus erster Hand anbot über das Leben im Gefäng-
 nis. Ein Briefwechsel entwickelte sich, und Mailer war zu-

10 N. Mailer, *Gnadenlos*, übers. von Edith Wälder, München 1979.

nehmend beeindruckt nicht nur von den detaillierten Informationen, welche die Briefe enthielten, sondern auch von dem, was er ihr »Maß an literarischer Kraft« nannte. Die Briefe wurden von Erroll McDonald, einem Lektor im Verlag Random House, zusammengestellt und erschienen als Buch unter dem Titel *Mitteilungen aus dem Bauch der Hölle*. Auch dieses Buch wurde von der Kritik hochgelobt und trug dazu bei, wiederum mit Unterstützung von Mailer, daß Abbott auf Bewährung entlassen wurde.

»Während ich diese Worte schreibe«, heißt es in Mailers Einführung zu Abbotts Buch, »sieht es ganz so aus, als würde Abbott diesen Sommer auf Bewährung entlassen werden. Es ist gewiß Zeit, daß er herauskommt.«¹¹ »Seit fast zwanzig Jahren bin ich nie mit einem anderen menschlichen Wesen in körperlichen Kontakt gekommen«, schreibt Abbott, »höchstens im Kampf, bei Prügeleien, bei Gewalttaten.« (S. 82) Kurz nach seiner Entlassung wandte sich Abbott, mittlerweile eine berühmte Persönlichkeit, in einem Lokal, das nachts durchgehend geöffnet hatte, an einen Kellner und bat darum, die Herrentoilette benutzen zu dürfen. Der Kellner – Richard Adan, ein aufstrebender Schauspieler und Dramatiker – sagte Abbott, es gebe keine Toilette und forderte ihn auf, doch nach draußen zu gehen. Als Adan ihm vor die Tür folgte, stieß Abbott ihm, anscheinend im Glauben, Adan wolle ihn herausfordern, ein Küchenmesser ins Herz. Abbott wurde verhaftet und nochmals des Mordes schuldig befunden. Diese Ereignisse sind zu einem Theaterstück verarbeitet worden, das ebenfalls *Mitteilungen aus dem Bauch der Hölle* heißt und dessen Premiere gute Kritiken erhielt.

Die Literaturkritik hat eine vertraute Reihe von Termini, um die Beziehung zwischen Kunstwerk und den ge-

¹¹ *Mitteilungen aus dem Bauch der Hölle*, übers. von Jürgen Abel, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1982, S. 18.

schichtlichen Ereignissen, auf die es sich bezieht, zu bezeichnen. Wir sprechen von Andeutung, Symbolisierung, Allegorisierung, Darstellung und, vor allem, Mimesis. Jeder dieser Begriffe hat eine reiche Geschichte und ist fast unersetzbar, und dennoch scheinen sie alle inadäquat zu sein, wenn es darauf ankommt, solche kulturellen Phänomene zu beschreiben, die Mailers und Abbotts Bücher, Fernsehserie und Theaterstück konstituieren. Diese Unangemessenheit erstreckt sich auf Aspekte nicht nur der gegenwärtigen Kultur, sondern auch der Vergangenheit. Wir müssen Begriffe entwickeln, mit denen wir darlegen können, wie Material – in diesem Fall amtliche Dokumente, private Papiere, Zeitungsausschnitte usw. – von einem Bereich des Diskurses in einen anderen übersetzt und damit ästhetisches Eigentum wird. Es wäre falsch, diesen Prozeß für eine Einbahnstraße zu halten, so als würde er nur vom sozialen zum ästhetischen Diskurs führen. Nicht nur, weil der ästhetische Diskurs hier unlösbar mit kapitalistischen Unternehmungen verstrickt ist, sondern auch, weil der soziale Diskurs schon mit ästhetischer Kraft geladen ist. Gilmore war nicht nur, wie er selber sagte, sehr von der Filmversion von *Einer flog über das Kuckucksnest* bewegt, sondern das ganze Muster seines Verhaltens scheint darüber hinaus durch die für amerikanische Beststeller charakteristischen Darstellungen geprägt worden zu sein, eingeschlossen auch die Bücher von Mailer selbst.

Michael Baxandall hat neuerdings behauptet, »Kunst und Gesellschaft sind analytische Begriffe zweier verschiedener Weisen, menschliche Erfahrung zu kategorisieren ... nichthomologe und systematische Konstrukte, die sich verzahnenden Themen übergestülpt werden«. Daraus folgt, daß jeder Versuch, die beiden aufeinander zu beziehen, zuerst »einen der beiden Termini modifizieren muß, bis er dem anderen gleicht, dabei aber beachten muß, welche Art Modifizierung notwendig war, denn dies ist ein notwendiger Bestandteil der Information, die man gewinnen kann.«

Es ist unbedingt erforderlich, daß wir die Modifizierung nicht nur erkennen, sondern auch einen Weg finden, sie zu messen, denn nur mittels solcher Messungen können wir hoffen, die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft beschreiben zu können. Dieser Hinweis ist wichtig – Bewußtsein über die eigene Methodologie zu erlangen, ist eines der Erkennungsmerkmale des Neuen Historismus in den Kulturwissenschaften, dies setzt ihn ab von einem Historismus, der auf blindem Vertrauen in die Verständlichkeit von Zeichen und interpretativen Vorgehensweisen beruht. Aber man muß zusätzlich auch zur Kenntnis nehmen, daß das Kunstwerk selbst nicht die reine Flamme ist, welche unsere Spekulationen nährt. Im Gegenteil, das Kunstwerk ist selbst ein Produkt einer Reihe von Manipulationen, wobei einige von uns, den Interpreten, stammen (das fällt am meisten auf bei Kunstwerken, die nicht ursprünglich als »Kunst« konzipiert wurden, sondern beispielsweise als Votivgabe, als Propaganda, als Gebet, usw.), während viele andere während der Konstitution des ursprünglichen Werkes geschehen sind. Mit anderen Worten, das Kunstwerk ist Produkt eines Geschäfts zwischen einem Schöpfer oder einer Klasse von Schöpfern – ausgestattet mit einem komplexen, gemeinschaftlichen Repertoire an Konventionen – und den Institutionen und Praktiken der Gesellschaft. Um das Geschäft zu ermöglichen, müssen Künstler eine Währung prägen, die für einen sinnvollen, gegenseitig gewinnbringenden Austausch tauglich sein muß. Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, daß dies ein Prozeß nicht nur der Aneignung, sondern auch des Austauschs ist, denn die Existenz der Kunst bedeutet immer auch eine Gegengabe, normalerweise etwas, das man im Sinn von Genuß oder Interesse messen kann. Ich muß hinzufügen, daß die herrschenden Währungen der Gesellschaft – Geld und Prestige – sicherlich in diesen Prozeß miteinbezogen sind. Aber ich benutze den Ausdruck »Währung« als Metapher für systematische Anpas-

sungen, Symbolisierungen und Kreditrahmen, die notwendig sind, um einen Austausch in Gang zu setzen. Mit Termini wie »Währung« und »Geschäft« zeigen wir unsere Manipulation und unsere Veränderung der jeweiligen Referenzsysteme an.

Die meisten theoretischen Anstrengungen müssen m. E. verstanden werden im Kontext einer Suche nach einem neuen Set von Termini, mit denen man die kulturellen Phänomene, die ich soeben zu beschreiben versucht habe, verstehen kann. (116–121)

Prof. Dr. Ulrich Eigler
Kolloquium: Lektüre zur Vorlesung FS 17
Klassische Philologie und moderne Literaturtheorie
13. Sitzung 29.05.17

Text: Jens Eder, Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse (2008) (Marburg 2008 (Schüren))

Einleitung

ihre Aufmerksamkeit dabei vor allem dargestellten Gestalten zu, denen sie Bewusstseinsvorgänge und Handlungsfähigkeit zuschreiben: Figuren. Die Geschichten fiktionaler Erzählungen sind immer Geschichten von jemandem, ihre Handlung setzt Handelnde voraus.³ Oft sind diese Handelnden Charaktere, *characters*, wiedererkennbare Gestalten mit differenziert dargestellter Persönlichkeit.⁴

So stehen im Mittelpunkt von Spielfilmen Figuren verschiedenster Art – Rick Blaine oder Antoine Duval, Sissi oder Tank Girl, Lassie, Allen oder HAL. Sie bilden Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle, fungieren als Vorbilder und abschreckende Beispiele, vermitteln neue Perspektiven oder bestätigen alte Vorurteile. Die Figuren großer Blockbuster sind eine Zeit lang omnipräsent und können zu mythischen Gestalten werden; die provozierenden oder enigmatischen Charaktere des Independent-Kinos können sich auf unvergessliche Weise einprägen. Figuren sind für das Verstehen und Erleben, für die Ästhetik und Rhetorik von Filmen ein zentraler Faktor. Sie prägen entscheidend deren Affektstrukturen, Thematik und Ideologie.

Aus diesem Grund sind Figuren in Filmkritik und Filmanalyse wichtige Bezugspunkte und nehmen im Produktionsprozess eine zentrale Stellung ein: Drehbücher werden abgelehnt, weil man sich mit den Charakteren nicht identifizieren kann, oder angenommen, weil sie gute Rollen für Stars enthalten. Ratgeber bemühen sich darum, die Gestaltung «unvergesslicher» Figuren zu lehren (z.B. Seger 1990). Mit großem Aufwand werden Darsteller gecastet und inszeniert. Nicht wenige Figuren lösen sich darüber hinaus von der einzelnen Filmerzählung und verbreiten sich intermedial. Sie werden auf Sequels oder Remakes und von einem Medium auf ein anderes übertragen: vom Comic auf den Film (Dick Tracy), vom Film auf Theater (Das Urteil) oder auf Computerspiele (*Alien vs. Predator*), von der Literatur auf den Film (mehr als die Hälfte aller Oscar-Gewinner) und umgekehrt (die Indiana-Jones-Romane). Filmfiguren begegnen dem Zuschauer in Träumen und Trailern wieder, als Pappaufsteller der Werbung, als Plastikfiguren des Merchandising und als verkleidete Zeitgenossen bei Kultfilm-Vorführungen. Figuren sind also von entscheidender Bedeutung für das Erleben und Erinnern von Filmen;

3 Mit «Erzählungen» sind hier in einem weiten Sinn Darstellungen von Geschichten gemeint (vgl. z.B. Barthes 1988: 102; Chatman 1978; Jahn 2001: N1.2; auch Eder 1999: 5), also Repräsentationen von Ereignissen bzw. Zustandsveränderungen. In fiktionalen Ereignisrepräsentationen sind zumindest prototypischer Weise Figuren involviert (vgl. Wolf 2002). Die implizite Arbeitsdefinition von Figuren als durch einen fiktionalen Text dargestellte Gestalten, denen eine Form von Bewusstsein zugeschrieben wird, wird im folgenden Teil 1 präzisiert.

4 Der englische Ausdruck «character» und das deutsche Wort «Charakter» gehen zurück auf das aligriechische «χαρακτήριον» («das Eingegrabene [...] Stempel, [...] Zeichen, [...] übertr. Stempel des Wesens eines Menschen, Eigentümlichkeit»; Gemoll 1954: 800).

1. Einleitung

Genau betrachtet, ist es etwas Merkwürdiges. In einer Welt, deren Bevölkerung beständig wächst, in der wir immer dichter beieinander leben und unsere Kontakte sich durch technische Kommunikationsmittel und zunehmende Mobilität vervielfältigen – in dieser schrumpfenden, globalisierten Welt explodiert zugleich die Zahl erfundener Wesen, mit denen wir uns beschäftigen. Parallel zum realen Bevölkerungswachstum findet ein Wachstum der fiktiven Bevölkerung in unseren Medien, unseren Gedanken, Träumen und Vorstellungen statt. Fiktive Figuren, Produkte der menschlichen Vorstellungskraft, sind überall, und wenn sie nicht vergessen werden, sterben sie nie.

Der Ausdruck «Figur» stammt vom lateinischen *figura*, «Gebilde», und kann sehr unterschiedliches bezeichnen, darunter die Körpergestalt eines Menschen; deren plastische Nachbildung (Figurine); einen Spielstein (Schachfigur); einen Bewegungsablauf, z.B. beim Tanz oder Sport; eine geometrische Form; eine rhetorische Trope oder stilistische Wendung.¹ All diese Bedeutungen verweisen auf eine wahrnehmbare Form, die sich von einem Hintergrund abhebt (Figur-Grundphänomen), und auf die menschliche Fähigkeit, etwas zu formen, zu erschaffen und zu gestalten. Das ist aber auch schon ihre wesentliche Gemeinsamkeit mit dem Gegenstand dieses Buches. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf Figuren als erfundene Wesen.

Die kulturelle Bedeutung solcher fiktiver Gestalten kann kaum überschätzt werden. Figuren dienen der individuellen und kollektiven Selbstverständigung, der Vermittlung von Menschenbildern, Identitäts- und Rollenkonzepten, sie dienen dem imaginären Probandeln, der Vergewärtigung alternativer Seinsweisen, der Entwicklung empathischer Fähigkeiten, der Unterhaltung und emotionalen Anregung. Wahrscheinlich ist der Mensch das einzige Lebewesen mit der Fähigkeit, künstliche Welten zu erfinden, vom kindlichen Rollenspiel bis zur Produktion komplexer Medientexte wie Dramen, Romanen und Spielfilmen.² Da Menschen nicht nur imaginationsfähige, sondern auch soziale Lebewesen sind, wenden sie

1 «Der Ausdruck *Figur*, von mhd. *fig(i)ure*, geht über afrz. *figure* zurück auf lat. *figura* «Gestalt, abgeleitet – wie bezeichnenderweise auch *Fiktion* – von *figere* «bilden» (Pätz-Waury 1997: 587). Zur Bedeutungsvielfalt vgl. Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Figur> (Download 27.8.2006); sowie Brandstetter / Peters 2002. *Fiktive Figuren sind Produkte fiktionaler Texte* (vgl. Kap. 3).

2 Mit «Texten» meine ich «komplexe, aber formal begrenzte, kohärente und (als Ganze) kommunikative, kulturell kodierte Zeichenäußerungen» jeder Art (vgl. Moshach 1999: 73, zum «Film als Text» vgl. *montage / av 8 / 1 / 1999* sowie Hieckel 2001: 23–25). Gegenüber dem alternativen Begriff des Medienangebots hat der weitere Textbegriff den Vorzug, auch Zeichenäußerungen zu umfassen, die nicht durch technische Massenmedien vermittelt sind. Damit macht er die Verbindungen zwischen verschiedenen Arten von Zeichenäußerungen (Film, Literatur, Alltagssprache) deutlicher.

für Wirkungen auf Denken, Fühlen, Verhalten der Zuschauer; für Filmanalyse und -kritik; für Produktionspraxis und Vermarktung. Dadurch, dass sie intermedial Filme können, erreichen populäre Charaktere wie James Bond über einzelne Filme hinaus kulturelle Präsenz, entwickeln ein medienunabhängiges Eigenleben im kollektiven Gedächtnis (vgl. Hügel 1999).

Dieser Bedeutung der Figur werden Theorie und Analyse trotz aller hermeneutischen Leistungen bisher nicht gerecht: In der Analyse werden Figuren oft rein intuitiv und unmethodisch untersucht oder kurz *abgehandelt*: nämlich auf ihre Handlungsfunktion reduziert. Zudem zersplittert die theoretische Behandlung von Figuren ihren Gegenstand wie ein Prisma in unverbundene Teilbereiche: Diskutiert werden neben Handlungsrollen vor allem die Darstellung bestimmter sozialer Gruppen (z.B. in Hinsicht auf Stereotypisierung und Diskriminierung), die Leistung von Schauspielern und Stars sowie Phänomene der Identifikation und Empathie. Dabei fehlt es jedoch an einer Gesamtperspektive, an einer Heuristik und einer argumentativen Infrastruktur, kurz: einer umfassenden theoretischen Grundlage. Dass man auf diese nicht verzichten kann, wird deutlich, wenn man sich den Zweck und Zusammenhang von Figurenanalyse und Figurentheorie klar macht.

Das Ziel dieses Buchs besteht deshalb darin, Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen miteinander in Verbindung zu bringen, um eine systematische Grundlage der Figurenanalyse zu entwerfen. Im Mittelpunkt dieses Entwurfs steht die anthropomorphe Figur des Spielfilms und anderer nicht-interaktiver, audiovisueller Bewegtbildmedien. Viele Überlegungen gelten jedoch auch für Figuren, die nicht menschengleich sind, für Tiere, Roboter, Fantasiewesen; für Figuren in anderen Medien, etwa Literatur oder Theater; und für Figuren in nicht-narrativen Texten, z.B. Avatare in Ratgeber-CD-ROMs. Manches lässt sich auch auf die Präsentation realer Personen in Dokumentarfilm und Fernsehen übertragen. Ein solcher Versuch, Übersicht zu gewinnen, ist heutzutage, in einer Zeit der Spezialisierung und Differenzierung, eher unpopulär und angesichts des kaum überschaubaren Gegenstandsbereichs auch riskant. Es geht hier aber nicht darum, eine «Große Theorie» mit Ewigkeitsanspruch zu entwickeln, sondern um eine vorläufige Diskussionsgrundlage, die in ihren Strukturen eher offen und modular ist. Die spezifische Medialität der Figur *im Film* spielt dabei eine wichtige, aber nachgeordnete Rolle. Zur Medienspezifität des Films existiert bereits eine ganze Tradition umfassender und differenzierter Arbeiten, zum Phänomen der Figur und den allgemeinen Grundlagen seiner Analyse jedoch nicht.

Das integrative Ziel dieses Buchs bringt es mit sich, dass seine Begriffsverwendung nicht völlig mit einzelnen Diskursen und Theorien übereinstimmt. Fast nie konnte ich eine etablierte Terminologie einfach übernehmen, sondern musste ver-

suchen, die Sprachspiele und Konzepte verschiedener Ansätze einander anzupassen und entsprechende Modifikationen vorzunehmen. Es mag zunächst irritieren, wenn ich mich beispielsweise auf die Kognitionswissenschaften stütze und trotzdem für Filme den semiotischen Ausdruck «Text» verwende. Es ließen sich auch weder un- ausgesprochene Voraussetzungen noch Wiederholungen und begriffliche Unschärfen völlig vermeiden. Ich hoffe, dass das Ergebnis bei näherer Betrachtung dennoch überzeugt. Begriffe, die nicht sofort verständlich sind, sollten sich im Rückgriff auf das Register und die betreffenden Kapitel nachvollziehen lassen.

Das Buch richtet sich an unterschiedliche Leser, von denen manche vermutlich eher an der Analysepraxis interessiert sind, andere eher an der Theorie. Ich habe versucht, dies durch den Aufbau des Buches und entsprechende Hinweise zu berücksichtigen, die am Ende dieser Einleitung näher skizziert werden. Davor sind einige grundlegende Voraussetzungen zu klären: Wozu betreibt man überhaupt Figurenanalyse? Wie können Theorien dabei helfen? Was ist der aktuelle Stand dieser Theorien? Zuerst muss also gezeigt werden, dass eine Konzentration auf Figuren bei der Analyse sinnvoll sein kann. Dies ist keineswegs selbstverständlich, denn bisher werden Figuren oft nur marginal oder intuitiv behandelt; man konzentriert sich auf Genres, Erzählperspektiven, vor allem aber auf die Handlung. Sollte man Figuren also eher im größeren Zusammenhang der Handlung untersuchen, oder verdienen sie eine eigenständige Betrachtung?

1.1 Das Verhältnis von Figur und Handlung

«You've got to tell us more than what a man did. You've got to tell us what he was», fordert der Zeitungsherausgeber den Reporter auf, der Biographie und Persönlichkeit des verstorbenen Charles Foster Kane rekonstruieren soll (CITIZEN KANE). Dieselbe Aufforderung könnte man auch an die Theorie von Literatur, Theater und Film richten, die über lange Zeit Figur und Handlung gegeneinander ausgespielt, dabei die Handlung vorgezogen und die Figur vernachlässigt hat. Im Strukturalismus und in sogenannten Aktantenmodellen werden Figuren auf bloße Handlungsfunktionen reduziert (vgl. dazu Chatman 1978, 108ff.; Koch 1992), und auch neuere dramaturgische Modelle fokussieren die Aufmerksamkeit fast immer auf Situation, Konflikt und Interaktion. Doch wenn solche Perspektiven der Analyse nicht durch andere ergänzt werden, die Figuren in den Mittelpunkt stellen, geraten wesentliche Aspekte der Erzählung aus dem Blick: Eigenschaften der Figuren, die von der Handlung unabhängig sind, werden ausgeblendet, und das Verstehen und Erleben der Zuschauer, das meist stark durch Figuren gelenkt ist, wird verzerrt

modelliert. Die Handlung ist für die Figur Erfahrung (Stückrath 1992), die von Rezipienten in Prozessen der Perspektivübernahme simulativ und empathisch nachvollzogen werden kann (vgl. Grodal 2001). Gerade im Kino «hat die Figur eine sinnliche Autonomie, die jegliche Handlung ihrer vorangehenden Existenz untergeordnet erscheinen lässt» (Bordwell 1992: 13). Und nicht nur die Prozesse der Anteilnahme an Figuren, sondern auch der moralische und thematische Diskurs des Textes und seine Rhetorik werden durch handlungsunabhängige Eigenschaften der Figuren mitbestimmt.

Dennoch ist seit Aristoteles immer wieder behauptet worden, in einer Erzählung sei die Handlung wichtiger als die Figuren (vgl. dazu Pfister 1988: 220). Die Behauptung ist in dieser Form zunächst einmal mehrdeutig, solange nicht geklärt ist, was mit «Handlung» gemeint ist. In zunehmender Einengung des Begriffs kann darunter verstanden werden:

1. der gesamte Ereigniszusammenhang der Geschichte einschließlich der Ereignisse, die nicht von Figuren ausgelöst werden, sondern durch Zufälle, Naturgewalten etc., sowie der Ereignisse, in die Figuren weder als Handelnde noch als Betroffene involviert sind, z.B. ein Sonnenaufgang, den nur die Zuschauer wahrnehmen;
2. das Verhalten der Figuren insgesamt und seine Folgen sowie die mentalen Vorgänge der Figuren;
3. nur das *intentionale* Verhalten der Figuren, ihr Reden und Tun; und schließlich
4. die *körperlichen* Aktionen der Figuren ohne ihre Sprechakte; so in der Forderung vieler Drehbuchratgeber, die Geschichte solle «durch Handlung erzählt werden» und nicht durch Dialoge.

Das Figurenverhalten im Sinne von 2) bis 4) macht dabei zwar nicht die ganze Handlung im Sinne von 1) aus, meist aber ihren wesentlichen Teil: Geschichten sind immer Geschichten *von jemandem* und erzählen in aller Regel das Handeln anthropomorpher Figuren (vgl. Eder 1999: 78–82). Figuren können dagegen prinzipiell auch gänzlich ohne Handlung dargestellt werden, etwa in Form von Porträts, Beschreibungen oder Plastiken. Sogar in zeitlichen Medien wie dem Film werden manche Nebenfiguren ohne eigene Handlungen charakterisiert, etwa durch eine Physiognomie, die auf ihren Charakter schließen lässt. Zumindest in manchen Medienformen und –phasen sind Figuren also unabhängig von der Handlung (in jedem Sinne), während dies umgekehrt nicht gilt.

Im Zusammenhang mit dem Spielfilm interessieren jedoch vor allem Geschichten und ihre Protagonisten. Konzentriert man sich auf diesen Kernbereich,

muss der Streit um den Primat von Handlung oder Figur auf bestimmte Hinsichten bezogen werden (vgl. Pfister 1988: 220; Rimmon-Kenan: 34–36). In *struktureller* Hinsicht ergibt die Frage nach dem Primat keinen Sinn: Die beiden Elemente der Geschichte sind interdependent. Schon lange vor Henry James' berühmtem Satz «What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?» (1948: 13) bemerkt Jean Paul:

Denn Charakter und Fabel setzen sich in ihrer wechselseitigen Entwicklung dermaßen als Freiheit und Notwendigkeit – gleich Herz und Pulsader – gleich Henne und Ei – und so umgekehrt voraus, weil ohne Geschichte sich kein Ich entdecken und ohne Ich keine Geschichte existieren kann. (21974: 229)

Da (Post-)Strukturalisten dagegen, dass «ohne Ich keine Geschichte existieren kann», wohl Widerspruch einlegen würden, formuliere ich es weniger poetisch: Handlung – zumindest im Sinne von «Figurenverhalten» – setzt schon rein begrifflich einen Handelnden voraus. Der Begriff der Handlung impliziert den des handelnden Subjekts. Viele Handlungsbeschreibungen können zudem nur mithilfe von Annahmen über die Motive der Akteure vorgenommen werden (jemand tötet einen anderen – war es ein geplanter «Mord» oder ein «Totschlag»?). Figuren wiederum können zwar prinzipiell ohne Handlung dargestellt werden; aber dann handelt es sich nicht um eine Erzählung, denn diese muss intentional herbeigeführte Zustandsveränderungen beinhalten. Für Erzählungen sind also sowohl Figur als auch Handlung logisch notwendig (vgl. Chatman 1978: 112f.).⁵

In zwei weniger grundsätzlichen Hinsichten als der strukturellen kann man von einem Primat von Figur oder Handlung sprechen, ohne die Frage jedoch pauschal beantworten zu können. In *analytischer* Hinsicht, d.h. in Bezug auf die Frage, was wichtiger für die Interpretation von Filmen und anderen Texten ist, hängt die Antwort von den Erkenntnisinteressen der Analysierenden ab. Unter *produktions-* und *wirkungsethetischer* Perspektive – d.h. hinsichtlich der Fragen, ob Figuren oder Handlung für die Entwicklung einer Geschichte wichtiger sind und was von beiden stärker auf die Zuschauer wirkt oder wirken sollte – ist die Antwort von der jeweiligen Erzählung, ihren Zwecken und Zielen abhängig. In plotorientierten Geschichten, z.B. Actionfilmen, wird den Ereignissen mehr Aufmerksamkeit und Darstellungsraum gewidmet, figurenorientierte wie DER TOTMÄCHER erkunden in

5 Die «dialektische Bezogenheit der Kategorien» macht auch Manfred Pfister deutlich, wenn er Handlung im Sinne von (2) als «Veränderung einer Situation» definiert und unter «Situation» die «Relation von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen oder ideellen Kontext» versteht (Pfister 1988: 220).

erster Linie den Charakter ihrer Protagonisten. Es kann auch vorkommen, dass weder die Figur noch die Handlung im Vordergrund steht, sondern die Konstruktivität des Erzähl- und Rezeptionsprozesses selbst (L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD).

Die Tradition plotorientierter Positionen stammt ursprünglich aus dem Bereich des Dramas, obwohl es auch hier andere Meinungen gibt (Pfister verweist etwa auf Goethes »Rede zum Schakespears Tag«; 1988: 220). Vor diesem Hintergrund lassen sich Aristoteles' berühmte Poetik-Passagen nicht als allgemeingültige Aussage über den Primat von Figur oder Handlung in Erzählungen lesen, sondern eher als genre-spezifisches Plädoyer für plotorientierte Tragödien. Wenn Aristoteles von »Mythos« spricht, ist die umfassendste Bedeutung von Handlung gemeint, die strukturierte Ereignisfolge im Text, die im heutigen Diskurs als »Erzählung«, »Plot« oder »Sujet« bezeichnet werden würde (vgl. Martinez / Scheffel 1999: 25f.; Eder 1999: 10–15). Bei der Figur unterscheidet Aristoteles zwischen der Figur als Handelnder (*prattion*; also einem Vorgänger des strukturalistischen »Aktanten«) und ihrem Charakter (*ethos*). Für die Handlung eines Dramas sind nun – so seine These – zwar Handelnde erforderlich, nicht aber eine genaue Zeichnung der Charaktere um ihrer selbst willen. Der Plot hat für Aristoteles in diesem Sinne Vorrang vor der Figurenzeichnung (Aristoteles 1982: 21).

Eine plotorientierte Position der Produktionsästhetik drückt sich auch im Prinzip der dramaturgischen Notwendigkeit aus, das heute noch in vielen Drehbuchratgebern propagiert wird. Darin wird gefordert, alle Elemente der Erzählung zu streichen, die nicht der Fortentwicklung der Handlung dienen – z.B. Szenen, in denen Figuren nur charakterisiert werden, ohne den Plot voranzutreiben. Umgekehrt fordert Lajos Egri streng, dass alles Handeln der Figur ableitbar und erklärbar sein soll aus dem Zusammenspiel ihrer Eigenschaften mit ihren Situationen (Egri 1960: 58f.). Ähnlich wie Henry James, aber mit anderer Absicht formuliert der amerikanische *Script Consultant* Robert McKee: »We cannot ask which is more important, structure or character, because structure is character; character is structure« (McKee 1997: 100). Der wahre moralische Charakter einer Figur zeigt sich laut McKee erst in den Entscheidungen, welche die Figur im Handeln unter Druck trifft (ebd.: 101). Davon zu unterscheiden ist ihre »Charakterisierung« im Sinne der gesamten dargestellten bzw. wahrgenommenen Eigenschaften: »the sum of all observable qualities of a human being, everything knowable through careful scrutiny: age and IQ; sex and sexuality; [...]« (ebd.: 100). Demnach ist der wesentliche Persönlichkeitskern einer Figur zwar durch ihr Handeln bestimmt, sie hat jedoch weitere Eigenschaften, die über die Handlung hinausgehen.

Das Prinzip der dramaturgischen Notwendigkeit ist jedoch nicht allgemeingültig. Es gilt nur für bestimmte Modi der Narration und auch hier nur eingeschränkt.

Letztlich handelt es sich um eine Faustregel, die auf Tendenzen des Produktionsprozesses verweist: Figuren scheinen sich im kreativen Prozess häufig »auszudehnen«, über ihre Handlungsfunktion hinaus immer breiteren Raum zu verlangen, und dieser Ausdehnungstendenz – die eigentlich gerade für die imaginative Bedeutung von Figuren spricht! – muss dann aufgrund der Komposition und der spezifischen Zwecke des Textes (z.B. Unterhaltung) entgegen gesteuert werden. Ein produktions- oder wirkungsästhetischer Primat von Handlung oder Figur kann also nur normativ vor dem Hintergrund kulturell und historisch kontingenter, teils auch medien-spezifischer Wirkungsziele formuliert werden kann (z.B. Unterhaltung vs. Vermittlung von Menschenkenntnis als Ziel). So haben für viele Romanciers wie Jean Paul die Figuren Vorrang vor dem Plot:

Nur durch ein Ich, also durch dessen Charakter erhält eine Begebenheit Gehalt; auf einer ausgestorbenen Welt ohne Geister gibt's kein Schicksal und keine Geschichte. Nur am Menschen entfaltet sich Freiheit und Welt mit ihrem Doppelreiz. Dieses Ich leihet den Begebenheiten so viel mehr als sie ihm, dass es die kleinsten heben kann, wie die Stadt- und die Gelehrten-Geschichten beweisen. (Jean Paul 1974: 230)

Wenn der Primat von Handlung oder Figuren aber von kontingenten Wirkungszielen abhängt, geht man im Allgemeinen am besten davon aus, dass es einerseits plotorientierte, andererseits aber eben auch figurenorientierte Medienangebote gibt.

Darüber hinaus lässt sich das Verhältnis zwischen Figur und Handlung in Hinsicht auf typische Merkmale verschiedener Medien und narrativer Prozesse näher beschreiben. So werden Handlungen in Film und Drama, anders als in der Literatur, meist von sichtbaren Akteuren ausgeführt. In der Literatur kann man sich darauf beschränken zu sagen »Er tat dies und das«, während im Film an der Stelle des »er« in der Regel ein fotografisches (bzw. animiertes) Körperbild steht, das spezifischer ist als jede sprachliche Kennzeichnung. Auf der Ebene der Darstellungsstruktur ist es in sprachlichen Erzählungen möglich, eine direkte Bezugnahme auf Figuren so-ganz zu vermeiden, indem man etwa Eigennamen, Pronomen und Kennzeichnungen durch Substantivierungen und Passivkonstruktionen umgeht. So könnte man die Handlung von »Gefährliche Liebschaften« wiedergeben mit »Eine Reihe skrupelloser Verführungen führt zu einer unglücklichen Liebe, einem tödlichen Du-ell und einer vernichtenden Enthüllung.« Abgesehen davon, dass auch hier Figuren logisch impliziert sind und eine solche Erzählung auf Dauer unbefriedigend bliebe, bestehen im Spielfilm kaum Möglichkeiten, die handelnden Figuren derart auszuklammern. In Dialogen, im Voice Over und in überbrückenden Zwischentiteln ist dies prinzipiell möglich, aber auf der Bildebene kaum. Es ist zwar möglich, einen

Krimi damit zu beginnen, dass ein Mord gezeigt wird, bei dem weder Täter noch Opfer identifizierbar sind: Man sieht nur eine stoßende Hand, einen herabstürzenden Schatten; ein Feuerzeug, etwas von Flammen umhülltes. Aber einen Film wie den japanischen Experimentalfilm *Love*, der insgesamt nur Körperteile (eines Liebespaars) zeigt, ohne dass man irgendwann eine Figur erkennen könnte, als Erzählung oder Spielfilm zu bezeichnen, scheint mir nicht zutreffend.

Werden Figuren durch Bilder vermittelt, besitzen sie über ihre Handlungsfunktion hinaus eine wirkungsmächtige Körperlichkeit und performative Präsenz. Bilder vermitteln zudem zahlreiche handlungsunabhängige Eigenschaften, durch die sich Figuren auch bei gleichbleibender Handlungsrolle in vielen relevanten Hinsichten voneinander unterscheiden: Sie können alt oder jung, hässlich oder schön sein, die Handlung geschickt oder ungeschickt ausführen. Solche Veränderungen der Figur können auch die Handlung selbst verändern. Für die Anteilnahme der Zuschauer und die Plausibilität der Geschichte macht es einen Unterschied, ob eine Rolle durch John Goodman oder Leonardo DiCaprio besetzt wird. Natürlich kommt es auch auf die Detailliertheit einer Handlungsdarstellung an, doch selbst bei minimaler äußerer Charakterisierung schließen Zuschauer aus den Handlungen der Figuren auf weitere Figureneigenschaften, die mit der betreffenden Handlung nicht direkt zusammenhängen. In Charakterstudien, Motivationsvergleichen oder körperzentrierten Genres (wie dem Porno) richtet sich das Zuschauerinteresse oft gezielt auf solche Merkmale der Figur.

Kurz: Die Behauptung eines systematischen Primats der Handlung vor der Figur ist in jedem Fall unzutreffend. Die Darstellung von Figuren ist auf Handlungsdarstellungen nicht prinzipiell angewiesen, bei Erzählungen besteht eine wechselseitige Abhängigkeit. Dabei gehen viele Figureneigenschaften über die Handlung hinaus, und die Frage, ob Figuren oder Handlung aus produktions- oder rezeptionsästhetischer Sicht wichtiger sind, lässt sich nicht pauschal beantworten. Für die Notwendigkeit und Eigenständigkeit der Figurenanalyse sprechen noch weitere Argumente. So können Figuren für sich erinnert werden, und zwar oft besser als ihre Handlungen. Populäre Figuren wie James Bond sind intertextuell und intermedial übertragbar und ablösbar von einzelnen Plots, und die Star Images und Rollenbiographien mancher Darsteller, etwa bei Marilyn Monroe oder John Wayne, werden eng mit bestimmten Figuren verknüpft (vgl. Dyer ²1999, Lowry / Korte 2000). Schließlich sind Figuren auch zeitlich länger präsent als ihre einzelnen Aktionen: Sie besetzen situationsüberdauernde Positionen in Figurenkonstellationen, besitzen handlungsübergreifende Fähigkeiten und Charakterzüge, lösen dauerhafte Einstellungen beim Zuschauer aus (z.B. Sympathie).

Dies alles sind Gründe dafür, Figuren bei der Analyse stärker zu berücksichtigen und ein eigenes wissenschaftliches Feld der Figurentheorie und Figurenanalyse

zu etablieren. Figuren sind eigenständige Gegenstände der Aufmerksamkeit, und tatsächlich werden sie in der Analysepraxis intuitiv auch oft so behandelt. Wie sich zeigen wird, werden dabei nicht nur die einzelnen Figuren selbst untersucht, sondern alle vorwiegend auf sie bezogenen Aspekte fiktionaler Texte, Rezeptions- und Kommunikationsvorgänge. Doch zu welchen Zwecken dient die Figurenanalyse eigentlich?

1.2 Wozu Figurenanalyse?

Figuren können für Zuschauer auf vielfache Weise zu Rätseln werden. Rätsel wirft schon die Frage auf, warum man «eine Reihe von Textzeichen wie einen lebenden Menschen behandeln kann» (Jannidis 2000: 5) und wodurch manche Figuren so problemlos verständlich erscheinen.

Doch nicht alle Figuren sind einfach zu verstehen: Warum säuft sich Ben in *LEAVING LAS VEGAS* zu Tode, warum erschießt sich Alain Leroy in *LE FOU FOLLET*? Das Fehlen expliziter Erklärungsangebote im Film fordert dazu auf, die Motive und die Persönlichkeit solcher Charaktere zu erschließen, ihr Inneres zu ergründen. Surrealistische Filme wie *L'ÂGE D'OR* oder Erzählexperimente wie *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* gehen darüber hinaus und verweigern nicht nur psychologische Erklärungen, sondern stellen die Identität ihrer Figuren grundsätzlich in Frage, irritieren Menschenbilder und Erzählkonventionen. Zu den zahlreichen Funktionen fiktionaler Medienangebote und ihrer Charaktere gehört ganz wesentlich der Entwurf fremder, alternativer Seinsweisen und neuartiger Perspektiven auf Menschen und andere Wesen; und diese Seinsweisen und Perspektiven erschließen sich oft nicht auf den ersten Blick.

Weil Figuren für die Rezeption und Interpretation ganzer Texte so zentral sind, geben sie nicht nur Rätsel auf, sondern auch Anlass zu Kontroversen. Kann und soll man für den Gossenphilosophen und Vergewaltiger Johnny aus *NAKED* oder für den Boxer Jake La Motta aus *RAGING BULL* Mitgefühl empfinden? Mag man die Heldinnen aus *Rosamunde-Pilcher*-Verfilmungen oder hasst man sie? Solche Fragen sind delikat und führen unter Zuschauern und Filmemachern zu Auseinandersetzungen: Der Autor empfindet seine Figur als sympathisch und realistisch – die Produzentin fordert eine Überarbeitung.

Die heftigsten figurenbezogenen Konflikte entbrennen aber wohl darüber, ob bestimmte Figuren verzerrte Menschenbilder vermitteln, als ideologische Instrumente dienen oder soziale Gruppen diffamieren. Ethnizität, Religion, Gender oder Klasse gehören zu den konfliktträchtigsten und meistdiskutierten Aspekten von

Figuren. Der Nazi-Regisseur Veit Harlan stand nach dem Krieg wegen der antisemitischen Feindbilder seines propagandistischen Historienfilms *Jud Süß* vor Gericht.⁶ Heute gelten z.B. die Außerirdischen in *STAR WARS – THE PHANTOM MENACE* einigen Kritikern als verkaptete rassistische Stereotype.⁷ Um derartige Konflikte zu entscheiden und die Rätsel der Figur zu lösen, sind präzise und nachvollziehbare Analysen der jeweiligen Figuren erforderlich. Solche Analysen finden in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen statt:

1. Während der Filmproduktion, etwa bei der Arbeit an Drehbüchern oder der Inszenierung von Schauspielern, entstehen Fragen einer *dramaturgischen Analyse*; d.h. Fragen danach, wie eine bestimmte Wirkung der Figur auf das Publikum erreicht werden kann. Filme werden dabei als Produkte betrachtet, zu deren künstlerischem und ökonomischem Erfolg die Figuren beitragen sollen.⁸
2. Wenn dagegen Zuschauer, Kritiker und Filmwissenschaftlerinnen Filme zu verstehen suchen, stellen sich Fragen einer *interpretativen Analyse*: Wie ist die Symbolik, das rätselhafte Verhalten dieser Figur zu erklären? Mit welchen Mitteln und Strategien wird sie gestaltet und was trägt sie zur Bedeutung des Films bei? Hier stehen meist vielschichtige Figuren und Filme als Kunstwerke im Vordergrund.⁹
3. *Soziokulturelle Analysen* beschäftigen sich mit der Darstellung des Menschen allgemein oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen – bestimmt durch Geschlecht, Alter, Ethnizität, Milieu, Beruf etc. – und fragen nach der Aussagekraft und Wirkung dieser Darstellung: Wie werden Frauen und Männer, «Farbige» und «Weiße», Arbeiter und Ärztinnen im Film repräsentiert? Welche Bedeutung hat das Auftreten von Klonen im gegenwärtigen Kino? Meist orientieren sich die Analysen an bestimmten Figurentypen, aber auch einzelne Figuren (z.B. Lara Croft) oder spezielle Aspekte von Figuren (der Charakter, der Körper; das Böse, das Schöne) können Gegenstand kulturtheoretischer Untersuchungen sein.

6 Die Anklage gegen Harlan lautete: Verbrechen gegen die Menschlichkeit und psychologische Unterstützung des Holocaust. Vgl. das Doku-Drama *Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?* von Horst Königstein und Joachim Lange, NDR 2001.

7 Zu *STAR WARS – THE PHANTOM MENACE* siehe z.B. Hubbard 2003.

8 Dokumentiert sind solche dramaturgischen Analysen, die in Aristoteles' *Poetik* ihren Ursprung haben, zum einen in den zahlreichen Interviews mit und Monographien zu (Drehbuch-) Autoren, Produzenten, Regisseuren und Schauspielern (um nur den Klassiker zu nennen: Truffauts Interview-Buch mit Hitchcock, 1966), zum anderen in der entsprechenden Ratgeberliteratur (z.B. Seger 1990, Kress 1998).

9 Die Analyse einzelner Figuren ist hier meist Teil von Filminterpretationen, wie sie in Zuschauergesprächen, Zeitungskritiken, Auteur-Monographien, Genreübersichten oder anderen Publikationen zu finden sind.

chungen sein. Dabei geht es meist um populäre, wirkungsmächtige Filme und Figuren.¹⁰

Diese drei Schwerpunkte der Figurenanalyse – praktische Dramaturgie, Werkinterpretation und soziokulturelle Analyse – sind oft mit Werturteilen verbunden: Figuren werden bewertet nach ihrer dramaturgischen Eignung, ihrer künstlerischen Vollendung, ihrer gesellschaftlichen Wirkung. Häufig erweitert zudem eine historische Perspektive die Analysen um eine diachrone und intertextuelle Dimension: Was kann ich als Drehbuchautorin besser machen als bei früheren Figuren? Welche Charaktere aus älteren Filmen werden in *PULP FICTION* aufgegriffen? Wie hat sich das Frauenbild im Hollywoodkino entwickelt?

Bei der Figurenanalyse konzentriert man sich also auf einzelne Charaktere in konkreten Filmen oder auf spezifische Typen und Aspekte von Figuren. In der Regel durchläuft der Analyseprozess dabei bestimmte Schritte: Man sieht den Film oder liest das Drehbuch mehrfach, konzentriert sich auf seine figurenbezogenen Aspekte und ergänzt die so gewonnenen Eindrücke durch zusätzliche Informationen, z.B. über Zuschauer oder historische Kontexte. Auf dieser Grundlage macht man sprachliche Aussagen über die Figuren und mit ihnen verbundene Aspekte des Films (evtl. ergänzt durch die Demonstration ausgewählter Szenen oder Bilder).¹¹ Auf Nachfrage sollten diese Aussagen begründet werden können, denn die Analyse soll ja einen Austausch zwischen kontroversen Auffassungen ermöglichen, Missverständnisse beheben und verschiedenartige Zuschauerreaktionen verständlich machen.

Mit dem Analyseprozess sind deshalb typische Aufgaben und Probleme verbunden. Es stellt sich die Frage, wie man relevante Beobachtungen und Informationen auswählt (*Heuristik*), wie man diese Beobachtungen sprachlich angemessen ausdrückt (*Kategorisierung, Versprachlichung, Komplexitätsreduktion*) und was als *Begründung* figurenanalytischer Aussagen gelten kann. Die Analyse erfordert eine Vereinfachung des Komplexen und eine Versprachlichung des Nicht-Sprachlichen; beides setzt Kategorien zur Beschreibung von mindestens drei Bereichen voraus: des

10 Die Bandbreite der Herangehensweisen reicht von empirisch-kommunikationswissenschaftlichen Verfahren (z.B. Nitsche 2000, weitere Hinweise bei Bonfadelli 2003: 87f.) bis zu hermeneutisch-interpretativen Ansätzen (etwa Hifshauer / Klein 2002 zur Männlichkeitsdarstellung). Einen Überblick zur Darstellung sozialer Gruppen im Hollywoodkino gibt Benshoff / Griffin 2004. Die internationale Literatur zur Gender- und Ethniedarstellung ist so umfangreich, dass ich statt einer Auswahl nur auf die mehrere Hundert Einträge umfassende Bibliographie verweise, die von der Bibliothek der Universität Berkeley angelegt wurde (University of California Berkeley Library 2003).

11 Häufig verknüpft man dabei verschiedene Aussagen miteinander (z.B. Aussagen über dargestellte Eigenschaften, Darstellungsweise und emotionale Wirkungen der Figur: «Rick Blaine ist sympathisch, weil er durch Bogart verkörpert wird und Integrität mit Eleganz verbindet»).

Textes, dargestellter (menschlicher) Wesen und der Rezeption. Gerade für den Film besteht dabei stets die Notwendigkeit, Eigenschaften zu benennen, die nicht sprachlich vorgegeben sind, sondern visuell oder auf implizite Weise vermittelt werden. Da die meisten Figuren zudem eine unüberschaubare Menge an Eigenschaften aufweisen, muss man sich bei ihrer Beschreibung und Analyse auf die relevantesten beschränken, denn «was wir *«Beschreibungen»* nennen, sind Instrumente für besondere Verwendungen» (Wittgenstein 1989: 372f.). So erstellt man Figurenbeschreibungen für verschiedene Zwecke. Filmtitel kündigen die Protagonisten oft durch Kurzkenntzeichnungen an (z.B. DER WINDHUND UND DIE LADY), auch Filmanalysen, Kritiken, Serienbibeln sind voller Figurenbeschreibungen. Seth Godins *Encyclopedia of Fictional People* (1996) besteht ausschließlich aus Kurzcharakterisierungen, etwa:

Lund, Ilsa: An almost ethereal presence whose courage, beauty, and romantic allure capture the hearts of many men. Loyal wife to freedom fighter Victor Laszlo, though she was once involved with Rick Blaine [...]. (Godin 1996: 176)

Bei der filmwissenschaftlichen Rekonstruktion von Star Images wird über die von den Stars verkörperten Figuren verallgemeinert, z.B. bei Hanna Schygullas Image der «Vorstadt-Marilyn»:

Einerseits die vom Mann abhängige, auf Äußerlichkeiten bedachte, sich selbst als Sexualobjekt präsentierende Figur, zeigt diese Rolle aber auch eine andere, tiefere Seite: die unschuldig-naive, auf Glückserfüllung beharrende und hoffende Frau, die das «Prinzip Sehnsucht» [...] verkörpert. (Lowry / Korte 2000: 225)

Derartige Charakterisierungen sind das Ergebnis doppelt interpretationsgeladener Prozesse: Zum einen der Bildung einer Figurenvorstellung, der Erfassung eines Eigenschaftssystems aus den Bildern und Tönen des Films. Zum anderen der Übersetzung dieses flüchtigen mentalen Konstrukts in wenige Zeilen Sprache; eine Übersetzung, die auf Kategorisierung, Gewichtung, Auswahl, semantische Reduktion, Metaphern und bildhafte Verdichtung angewiesen ist. Die treffende Beschreibung einer Figur ist eine Kunst. Es geht darum, den Schlüssel zur Figur zu finden; Eigenschaften zu nennen, die besonders wichtig sind und weitere Eigenschaften suggerieren. Das Eigenschaftssystem der Figur ist fast stets komplexer. Bei den kurzen Beispielen oben fällt auf, wie wenige Eigenschaftsbereiche abgedeckt werden. Bei Ilsa Lund aus CASABLANCA werden etwa die Bereiche des Äußerlichen, des moralischen Charakters, der emotionalen Grundeinstellungen sowie wichtiger sozialer Beziehungen gestreift; andere Eigenschaften werden dagegen nicht erwähnt (z.B. Alter, Intelligenz, Fähigkeiten).

Welche Eigenschaften relevant genug sind, um in eine Figurenbeschreibung aufgenommen zu werden, scheint von zahlreichen Faktoren abzuhängen. Eines der wichtigsten Kriterien ist wohl die Intensität ihrer Darstellung im Text, z.B. ob eine Figur auf eine Art handelt, die auf bestimmte Eigenschaften schließen lässt; ob sie mit diesen Merkmalen eingeführt wird; ob die betreffenden Sequenzen besonders eindrücklich gestaltet sind, durch Kontraste und Analogien betont werden; ob sich die Merkmale verändern usw. Weitere Kriterien sind die Stellung der Figur in der Figurenkonstellation, das Thema des Films und Abweichungen von realitäts- oder medienbezogenen Standards.

Die Figurenanalyse zielt nun nicht nur auf *relevante* Beschreibungen von Figuren, es handelt sich dabei in der Regel auch um *dichte* Beschreibungen im Sinne von Gilbert Ryle oder Clifford Geertz (1997: v.a. S. 7–15). Eine «dünne» Beschreibung beschränkt sich auf die äußerlich sichtbaren, körperlichen Aspekte eines kulturellen Phänomens, etwa der äußeren Erscheinung oder des Verhaltens von Menschen. Eine «dichte» Beschreibung bietet dagegen eine Deutung dieses Phänomens an, die auch dessen psychische und soziale Aspekte berücksichtigt, etwa individuelle Absichten oder kulturelle Kontexte. In einer dünnen Beschreibung würde man beispielsweise nur feststellen, dass jemand sein Augenlid schnell bewegt, während man in einer dichten Beschreibung sagen müsste, ob es sich um ein unwillkürliches Zucken oder um ein absichtliches Zwinkern mit einer bestimmten Bedeutung handelt. Oft sind dichte Beschreibungen kürzer als dünne: Wie würde man «die Uniform eines Vier-Sterne-Generals» in ihren äußerlichen Details beschreiben? Und oft sind dichte Beschreibungen umstritten, was an juristischen Auseinandersetzungen deutlich wird: War der tödliche Schuss auf einen Anderen ein Versehen, ein Totschlag, ein Mord, ein «Ehrenmord»?

Bei diesem voraussetzungsreichen Vorgang der Beschreibung und Analyse von Figuren sind Rückgriffe auf Intuition und Alltagssprache schon aus Komplexitätsgründen unvermeidlich. Wenn man intuitiv und alltagssprachlich verfährt, geht man allerdings von den eigenen mentalen Voraussetzungen aus, was für manche Ziele ungeeignet ist. Eine systematische, modellgestützte Vorgehensweise und die Verwendung einer Fachterminologie können erforderlich sein, um das Erleben Anderer zu erschließen, neue Beobachtungen zu machen oder eine These präzise zu begründen. Damit stellt sich für die Figurenanalyse eine Reihe grundlegender Fragen, die über Einzelanalysen hinausgehen und von ihnen vorausgesetzt werden: Was fällt in den Gegenstandsbereich der Analyse? Was sind Figuren? Wie entstehen sie? Wie kommt die Anteilnahme der Zuschauer zustande? Wie lässt sich eine Figur wirklich systematisch untersuchen? Von welchen Voraussetzungen kann man dabei ausgehen? Auf welche Kategorien, Strukturmodelle und Verfahrensweisen kann man sich stützen? Wie kann man figurenbezogene Aussagen begründen?

Die Beantwortung dieser Fragen bildet zugleich eine wesentliche Aufgabe der *Figurentheorie*. Bekanntlich ist nichts praktischer als eine gute Theorie: Sie schafft die Voraussetzungen für eine systematische und nachvollziehbare Analyse. Sie dient deren Heuristik, indem sie allgemeine Strukturbeschreibungen des Untersuchungsgegenstands anbietet und darlegt, welche Aspekte einer Figur man überhaupt untersuchen kann und sollte. Dabei setzt sie Schwerpunkte, macht auf vernachlässigte Aspekte aufmerksam und problematisiert andere Bereiche (soll man eher die Figurenpsychologie oder die Darstellungsmittel analysieren?). Die Figurentheorie klärt methodologische Fragen und schlägt vor, mit welchen Mitteln, Kategorien und Modellen (etwa semiotischen oder psychologischen) man Figuren analysieren sollte. Verbunden mit einer Klärung der Grundbegriffe und Argumentationsformen ergibt sich daraus schließlich eine argumentationstheoretische Fundierung der Analyse, die offen legt, unter welchen Umständen Aussagen über Figuren als zutreffend anerkannt werden können und was als Begründung für sie gilt.

Die Figurentheorie stellt die Analyse konkreter Figuren also auf eine präzise begriffliche und methodologische Grundlage, entwickelt analytische Kategorien und Heuristiken, verbessert die Verfahren der Einzelanalysen, verknüpft ihre Ergebnisse und erweitert so ihre partikuläre Perspektive. Sie bietet «ein in sich logisch konsistentes Set an Begriffen, Definitionen und Modellen an [...], das empirisch operationalisiert werden kann» und sich in der Analyse anwenden lässt.¹² Eine solche Theorie ist überhistorisch und transgenerisch; sie beschränkt sich auf allgemeine Strukturen, die für Filme aller Epochen und Genres gelten, und zielt auf ein Instrumentarium der Analyse, das auf alle Figuren anwendbar ist und deren unterschiedliche historische und kulturelle Prägung überhaupt erst beschreibbar macht. Verstehen und Interpretation einzelner Figuren hängen in hohem Maße von kulturell, historisch und individuell variablen Kontexten, von Menschenbildern, Persönlichkeitsvorstellungen und Darstellungskonventionen ab. In einer übergreifenden Theorie der Figur sind konkrete Figuren deshalb Variablen vergleichbar, die im

12 Ich habe hier Stefan Webers Konzept der «Basisstheorie» auf den Bereich der Figurentheorie übertragen (vgl. Weber 2003: 19). David Bordwell würde wohl von einer «Poetik» der Figur sprechen (vgl. Bordwell 1989: 273): einem begrifflichen Rahmen und einem analytischen Instrumentarium für Fragen nach Komposition und Effekten von Medienangeboten und ihren Elementen – hier: der Figur. Eine solche «Poetik» oder «Basisstheorie» der Figur bildet nicht nur die Grundlage für Analysen, sondern auch für speziellere Theorien einzelner Aspekte von Figuren. Alternativ zu einem solchen umfassenden System analytischer Kategorien und Heuristiken wäre bei der Figurenanalyse auch ein Vorgehen denkbar, bei dem man sich für die jeweilige Fragestellung passende Theoriebausteine herausucht, ohne einen systematischen Zusammenhang anzustreben (*piecemeal theorizing*). Selbst dafür ist jedoch zumindest ein Überblick über die vorhandenen Theorieelemente und ihre Zusammenhänge erforderlich; zudem riskiert man Argumentationslücken und Inkonsistenzen.

Kontext konstanter Funktionen stehen.¹³ Die allgemeinen Strukturen, Rahmenbedingungen und Wirkungszusammenhänge der Theorie müssen in der Anwendung auf verschiedene Einzelfilme, Gattungen, Epochen, Genres und Oeuvres jeweils neu spezifiziert werden. Doch erst eine konsistente theoretische Basis macht es möglich, die charakteristischen Besonderheiten der einzelnen Figur sicher zu erkennen, diese genau zu beschreiben und mit anderen Figuren zu vergleichen. Für alle Formen der Figurenanalyse gilt deshalb: Wenn sie über bloße Intuition hinausgehen, wenn sie methodisch reflektiert, argumentativ nachvollziehbar, systematisch und differenziert sein wollen, dann setzen sie eine theoretische Grundlage voraus.

Sicherlich besteht der Sinn der Figurentheorie nicht allein in diesem Beitrag zur Analyse, sondern auch in abstrakteren Formen der Erkenntnis. So wendet sie sich dem vielleicht tiefgreifendsten Rätsel der Figur zu: dass Menschlichkeiten und Figuren ähnlich begegnen wie realen Wesen; dass sie ihre Persönlichkeiten und Handlungen zu verstehen suchen und auf sie mit Gefühlen und Verhalten reagieren – bis hin zu Zuschauerbriefen an Fernsehcharaktere.

Das vorliegende Buch verfolgt jedoch vor allem das Ziel, die Figurenanalyse zu verbessern. Denn bisher ist ein methodisches Vorgehen hier kaum möglich. Wer Figuren untersuchen will, sieht sich weitgehend auf seine Intuition verlassen. Die meisten Anleitungen zur Filmanalyse behandeln Figuren immer noch als eher marginalen Bereich und beschränken sich auf Teilaspekte. Keine von ihnen schlägt ein Instrumentarium vor, das auch nur annäherungsweise so differenziert und vollständig wäre wie etwa die Kategorien für Strukturen der Handlung.¹⁴ Ein Grund dafür liegt in der Forschungssituation: Zu einer systematischen, analyseorientierten Figurentheorie gibt es bisher nur erste Ansätze, wie die folgende Bestandsaufnahme zeigt.

13 Harvey spricht in diesem Zusammenhang von «konstitutiven Kategorien» (Harvey 1970: 23). Herbert Grabes (1978) und Fotis Jannidis (2004) haben überzeugend darauf hingewiesen, dass Figurentheorien der Historizität von Figuren gerecht werden müssen.

14 Um einige Beispiele aktueller Publikationen zu nennen: In David Bordwells und Kristin Thompsons *Film Art. An Introduction* (©2001) tauchen Figuren nur am Rande als kausale Faktoren der Story und perspektivierende Instanzen auf. In *der Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* von Borstnar, Pabst und Wulff (2002) werden Figuren ebenfalls nur im Zusammenhang mit narrativen Strukturen und Perspektivkonstruktionen gestreift. Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* (2002) widmet den Figuren zwar ein eigenes Kapitel; die Darlegung analytischer Kategorien umfasst aber nicht einmal sechs Seiten und klammert zahlreiche Aspekte aus, darunter Identifikation und Anteilnahme. Lofthar Mikos' *Film- und Fernsehanalyse* (2003) beschränkt sich dagegen fast ausschließlich auf diesen Aspekt. Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse* (2001) ist etwas ausführlicher und konzentriert sich auf die Figurenkonstellation und die schauspielerische Darstellung.

1.3 Auf der Suche nach einer theoretischen Grundlage

Die Figurentheorie kann auf eine mehr als zweitausendjährige Geschichte zurückblicken und umfasst ein beachtliches Themenspektrum. Dennoch steht sie in vieler Hinsicht noch am Anfang.¹⁵ Dies zeigt bereits der knappe geschichtliche Überblick im nächsten Kapitel.¹⁶ Um herauszufinden, wo die größten Lücken und Probleme der Figurentheorie liegen, hilft es, den Status quo mit dem Idealzustand zu vergleichen. Welche Fragen sollte die Figurentheorie behandeln und welche Anforderungen sollte sie erfüllen? Man kann die Theoriebildung dazu in folgende sieben Schritte gliedern (vgl. auch Margolin 1990a: 843f.):

1. In einem ersten Schritt werden der Gegenstand «Figur» und seine wichtigsten Aspekte *explizit definiert und möglichst präzise eingegrenzt*. Dabei geht es unter anderem darum zu bestimmen, was Figuren eigentlich sind und welchen ontologischen Status sie haben. Die Antwort auf diese Fragen hat tiefgreifende Auswirkungen: Verstehe ich Figuren als mimetische Analoga zu Menschen, werde ich vor allem ihre psychologischen Merkmale untersuchen; halte ich sie für Elemente des Textes, werde ich mich auf Textstrukturen konzentrieren. In der bisherigen Figurentheorie stehen sich diese Positionen meist unversöhnlich gegenüber.
2. Hat man den Gegenstand «Figur» bestimmt, kann man fragen, was zu seiner *Konstitution und Charakterisierung* erforderlich ist. Wie entstehen Figuren? Durch welche medienübergreifenden und medienspezifischen Mittel werden sie erschaffen? Wie werden Identität und Kontinuität der Figur gewährleistet oder verweigert? Zu diesem Fragenkomplex gibt es bereits zahlreiche Untersuchungen, doch wie ich später zeigen werde, kommt dabei die Rolle der Rezipienten in der Regel zu kurz.
3. Ein Kernbereich der Figurentheorie ist die *Ermittlung der grundlegenden Merkmalsdimensionen und Strukturen von Figuren*. Welche Arten von Eigenschaften sind bei Figuren zu unterscheiden (z.B. Körper, Persönlichkeit, soziale Rolle; zentrale und periphere Merkmale usw.)? Wie hängen ihre Eigenschaftsfelder miteinander zusammen? Auf welche Weisen können sich Figuren im Filmverlauf verändern? Gerade bei diesen Fragen, die für die Analyse von zentraler

¹⁵ «Theorie» ist hier in einem weiten Sinn verstanden: als methodisches, argumentativ strukturiertes Nachdenken über einen Gegenstand, das begriffliche Zusammenhänge klären und allgemeine Gesetzmäßigkeiten herausarbeiten will. Immer wieder ist auf die Vernachlässigung der Figur durch die Theorie hingewiesen worden, u.a. in Chatman 1978: 107; Rimmon-Kenan 1996: 29; Michaels 1998: xiii; Tröhler et al. 1997: 9; Frow 1986: 227; Schlobin 1999.

¹⁶ Ein kurzer Durchgang durch die filmwissenschaftliche Forschung zur Figur findet sich auch in Tröhler 2007, literaturwissenschaftliche Überblicksdarstellungen in Koch 1991 und Jannidis 2004. Für die Theater- und die Kunstwissenschaft habe ich keinen Forschungsüberblick finden können.

Bedeutung sind, erweist sich die bisherige Theoriebildung als besonders un-terentwickelt. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf «Aktantenmodelle», die Figuren auf ihre Handlungsfunktion reduzieren. Es fehlen Strukturmodelle auf einer «mittleren Ebene» der Theoriebildung (vgl. Stückrath 1992: 107) zwischen einzelnen, konkreten Figuren und abstrakten Handlungsfunktionen. Die Frage, wie man Figuren als fiktive Gestalten und künstlerische Konstrukte angemessen beschreiben kann, bleibt damit weitgehend offen.

4. Auf Grundlage der vorigen Schritte lassen sich Hypothesen über das *Verhältnis der Figur zu anderen formalen und inhaltlichen Aspekten von Medienangeboten* bilden. In der Forschung hat dabei bisher das Verhältnis der Figur zur Handlung im Vordergrund gestanden; aus narratologischer Perspektive wurde auch das Verhältnis von Figuren und Erzählinstanzen betrachtet. Andere wichtige Fragen wurden dagegen vergleichsweise wenig untersucht, etwa Figurenkonstellationen oder die Beziehung einzelner Figuren zu den Themen und Aussagen ihrer Ursprungstexte.
5. In die zuvor skizzierten Stufen der Theorieentwicklung verwoben, aber durchaus eigenständig ist die Frage nach der *Rezeption* von Figuren, ihrer Wahrnehmung und Verarbeitung: Wie nehmen Zuschauer Figuren wahr und an ihnen Anteil? Wie kommt es, dass Figuren wie reale Personen behandelt werden können? Warum üben manche Charaktere eine so große Faszination aus? Auf welche Weise rufen Figuren Gefühle hervor? In der Beantwortung dieser Fragen konkurrieren vor allem psychoanalytische und kognitive Theorien miteinander.
6. Eine weiter führende Problemstellung betrifft den *Zusammenhang zwischen Figur, Kultur und Geschichte*: Wie beeinflusst das soziokulturelle Umfeld die Entstehung von Figuren? Wie wirken Figuren auf Kultur und Gesellschaft? Welche Menschenbilder werden in ihnen sichtbar oder durch sie vermittelt? Zu diesen Fragen sind zahlreiche, oft sehr weitreichende Thesen aufgestellt worden, die von der Widerspiegelung realer Verhältnisse bis zur Determination realen Verhaltens durch Figuren reichen. Nur selten bauen solche Thesen aber auf einer sorgfältigen Klärung der zuvor genannten Fragen auf; vielmehr gehen sie meist von intuitiven Voraussetzungen aus oder von Theorien, die für andere Bereiche entwickelt wurden und dann, nur wenig modifiziert, auf Figuren übertragen werden.
7. *Typologien* können den Überblick auf allen bisher erwähnten Ebenen erleichtern¹⁷: Welche Figurentypen dominieren in bestimmten historischen Phasen?

¹⁷ In der überwiegenden Mehrzahl handelt es sich um soziale Typologien der Darstellung von Geschlecht, Ethnien etc.; daneben sind vor allem Genre-Typologien verbreitet, z.B. zu Figuren im Horrorfilm (Rasmussen 1998).

Welche sind typisch für Genres oder Stilgruppen wie der Cowboy für den Western oder die Femme fatale für den Film Noir? Was haben die Figuren innerhalb des Oeuvres einzelner Filmemacher gemeinsam? Lassen sich übergreifende Figurenkonzeptionen erkennen, etwa in den brüchigen Figuren der filmischen Moderne (vgl. Michaels 1998)? Die Typologisierung bildet einen Schwerpunkt der bisherigen Figurenforschung, dem allerdings, wie die Betrachtung der vorliegenden Fragenkomplexe gezeigt hat, ebenfalls meist wichtige Grundlagen fehlen.

Mit diesen sieben Fragenkomplexen sind die wesentlichen Stufen einer Theoriebildung zur Figur umrissen.¹⁸ Eine Figurentheorie, die sich mit allen sieben Themen ausführlich beschäftigt, existiert bisher noch nicht. Es gibt zwar eine große Zahl von Arbeiten zu Einzelaspekten, doch theoretische Gesamtwürfe sind äußerst selten. Obwohl die einzelnen Themen des oben entfalteten Spektrums inhaltlich eng miteinander zusammenhängen, fehlen Versuche, sie systematisch in ihrem Zusammenhang zu behandeln. Dabei wäre dies eine Voraussetzung dafür, eine konsistente Basis für die Figurenanalyse zu entwickeln.

Darüber hinaus ist in keinem der einzelnen Themenbereiche ein Konsens in Sicht; falls Diskussionen überhaupt stattfinden, sind sie hoch kontrovers. Denn innerhalb der Figurentheorie haben sich sehr heterogene Positionen entwickelt. In idealtypischer Vereinfachung lassen sich vier Ansätze oder Theoriegruppen mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten und methodologischen Grundlagen erkennen, die im ersten Teil dieses Buches ausführlicher dargestellt sind:

Die ältesten Herangehensweisen sind *hermeneutischer* Art. Sie verstehen Figuren vor allem als Abbilder des Menschen, untersuchen ihren Zusammenhang mit historischen und kulturellen Kontexten und entwickeln Typologien. Betont wird die Notwendigkeit, den historischen Hintergrund von Figuren und ihren Schöpfern zu berücksichtigen. Die grundlegenden Fragen nach Ontologie, Konstitution und Rezeption von Figuren blenden hermeneutische Analysen in der Regel aus und gehen stark intuitions- und wenig theoriegeleitet vor.

Auch *psychoanalytische* Positionen setzen meist eine weitreichende Analogie zwischen Figuren und Menschen voraus. Sie ergänzen einen prinzipiell hermeneutischen Zugang durch psychoanalytische Persönlichkeitsmodelle (vor allem diejenigen Sigmund Freuds und Jacques Lacans), um zum einen das Innenleben von Figuren, zum anderen die Reaktionen der Zuschauer oder Leser zu erklären. Sie

18 Empirische Forschung zur Figur – in Margolins Modell die fünfte und letzte Stufe – ist meiner Ansicht nach erst dann adäquat durchführbar, wenn durch die Theorie eine begriffliche Vorstrukturierung und eine Auswahl untersuchungsleitender Hypothesen vorgegeben ist. Vgl. jedoch die Arbeiten von Johan van Hoorn und Eily Konijn, z.B. 2003.

setzen den Schwerpunkt also auf die Psyche der Figuren und Rezipienten. Einige Positionen, etwa die Carl Gustav Jungs, betrachten Figuren auch als symbolischen Ausdruck innerer Vorgänge. Die Grundfragen nach Ontologie und textueller Konstitution von Figuren finden bei psychoanalytischen Ansätzen dagegen ebenfalls kaum Berücksichtigung.

Strukturalistische und semiotische Ansätze entwickelten sich seit den sechziger Jahren als Gegenreaktion auf Hermeneutik und Psychoanalyse und blieben mehrere Jahrzehnte lang dominant. Sie betonen gerade den Unterschied zwischen Figuren und Menschen und konzentrieren sich auf Fragen der Definition und Konstitution von Figuren; dabei stellen sie die Rolle des Textes in den Mittelpunkt. Die Entstehung von Figuren beschreiben sie mithilfe von semiotischen Modellen, die den Aspekt der Rezeption marginalisieren; häufig werden Figuren selbst als reine Zeichenkomplexe und Textstrukturen angesehen. Dies führt allerdings dazu, dass zentrale Figureneigenschaften (z.B. der Bereich der Persönlichkeit) ebenso aus dem Blick geraten wie die Reaktionen der Rezipienten, und dass Zusammenhänge von Figuren mit Thematik und Kultur nur in sehr abstrakter und reduktiver Weise skizziert werden können.

Seit den achtziger Jahren haben sich *kognitive Theorien* der Figur herausgebildet, die sich auf die Kognitionswissenschaften, vor allem die Psychologie und die analytische Philosophie stützen. Die Bezeichnung «kognitive Theorien» ist hier in einem weiten Sinn zu verstehen; gemeint sind alle Ansätze, bei denen die möglichst genaue Modellierung kognitiver und affektiver Prozesse der Informationsverarbeitung im Mittelpunkt steht.¹⁹ Figuren werden hier als textbasierte Konstrukte des menschlichen Geistes begriffen, zu deren Beschreibung Modelle sowohl des Textverstehens als auch der menschlichen Psyche erforderlich sind. Dabei unterscheiden sich die kognitiven Textmodelle von den semiotischen Ansätzen u.a. durch ihre stärkere Berücksichtigung der Rezeptionsebene. Die kognitiven Modelle der Psyche unterscheiden sich von der Psychoanalyse vor allem durch die detailliertere Darstellung mentaler Prozesse und einen stärkeren Bezug zur empirischen Psychologie. Bisher haben sich die kognitiven Theorien allerdings meist auf den Zusammenhang zwischen Figur und Rezeption konzentriert, ohne ihn auf die Ebene der Kultur auszuweiten.

Ein Austausch zwischen diesen Ansätzen hat bisher kaum stattgefunden, ist jedoch dringend notwendig. Die Theoriegruppen wenden sich häufig mit unterschiedlichen Mitteln verschiedenen Schwerpunkten zu. Jede von ihnen ist innerhalb ihrer Schwerpunkte zu interessanten Ergebnissen gekommen, weist zugleich

19 Zu den kognitiven Theorien rechne ich auch die Untersuchung von Figuren als Teil fiktiver Welten (z.B. Ryan 1992; für einen Überblick siehe Surkamp 2002) sowie neurowissenschaftliche und empirische, kommunikationswissenschaftliche Ansätze (z.B. Bryant / Zillmann 1991).

aber ausgedehnte blinde Flecken auf.²⁰ Erst in jüngster Zeit mehrten sich Versuche, den Gegenstandsbereich systematisch zu erkunden und Verbindungen zwischen verschiedenen Herangehensweisen herzustellen (vgl. Kap. 2).

Der Forschungsstand lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Der Gegenstandsbereich «Figur» gliedert sich mindestens in die sieben Fragenkomplexe der Definition, Entstehung, Strukturen, Relationen, Rezeption, kulturellen Kontexte und Typologien von Figuren. Diese Fragen wurden bisher nicht im systematischen Zusammenhang untersucht. Mehrere Ansätze, die in ihren theoretischen Grundannahmen und ihrer Methodologie stark divergieren, setzen unterschiedliche Schwerpunkte; darunter vor allem Hermeneutik, Psychoanalyse, Semiotik und kognitive Theorien. Die Folge: Insbesondere innerhalb der Medienwissenschaft splittert sich die Figurentheorie in ein Nebeneinander unverbundener Einzelkenntnisse, partikulärer Perspektiven und konkurrierender Positionen auf. Im deutschen Sprachraum existiert bisher keine einzige Monographie, die über Einzelaspekte hinausginge. Kaum eines der gängigen Sachwörterbücher verzeichnet einen Eintrag zum Stichwort «Figur».²¹ In anderen Sprachräumen und in der Literaturwissenschaft sind übergreifende Arbeiten zwar ebenfalls rar und divergent, doch sind hier in den vergangenen Jahren wesentliche Beiträge zur Figurentheorie geleistet worden.²² Schon deshalb empfiehlt es sich, Figurentheorie von vornherein aus einer internationalen und interdisziplinären Perspektive zu betrachten.

20 Die hermeneutischen Ansätze haben sich dem Zusammenhang von Figur und Kultur zugewandt, allerdings ohne die Grundlagen dafür wirklich zu klären. Die strukturalistischen Positionen bieten ein Instrumentarium zur textuellen Konstruktion von Figuren an, vernachlässigen aber den Aspekt der Rezeption und tendieren zu einer abstrahierenden Reduktion der Figuren auf wenige Eigenschaftsbereiche. Psychoanalytische und kognitive Ansätze stellen auf unterschiedliche Weise Rezeption und Figuren-Psyché in den Vordergrund, bleiben aber im Bereich des strukturalistischen Instrumentariums oft noch zu ungenau. Außerdem weisen sie einen komplementären blinden Fleck bei der Modellierung der Rezeption auf: Die kognitiven Theorien haben noch kein differenziertes Instrumentarium entwickelt, um den Bereich sozialer Affektstrukturen, des Begehrens und der Fantasien zu erfassen. Die Psychoanalytiker engen wiederum das weite Feld der Verstehens- und Erlebensprozesse zu sehr auf diesen Bereich ein.

21 So fehlt ein Eintrag zur Figur in vielen sonst hilfreichen Lexika wie etwa Rainer Rotherers *Sachlexikon Film* (1997), dem von Thomas Koeber herausgegebenen *Reclams Sachlexikon des Films* (2002) oder dem *Metzler Lexikon Medienwissenschaft* (Schanz 2002). In von Hans J. Wulff und Theo Bender herausgegebenen (Internet-) *Lexikon der Filmbegriffe* finden sich mehrere Einträge, die aus der vorliegenden Arbeit hervorgegangen sind (Wulff / Bender 2003). Auch in den gebräuchlichsten englischsprachigen Sachlexika (wie Hayward 1996) fehlen Einträge zu «characters».

22 Unter den filmwissenschaftlichen Gesamtentwürfen hervorzuheben sind Smith 1995 und Tomasi 1988; zu den französischen Arbeiten vgl. den Überblick von Blüher 1999. Für die Literaturwissenschaft seien hier die Arbeiten von Koch 1991, Nieragden 1995, Schneider 2000 und Jannidis 2004 genannt. Lexikoneinträge zur literarischen Figur finden sich etwa im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Jannidis 1998) und im *Reallexikon zur deutschen Literaturwissenschaft* (Platz-Waury 1997).

Die problematische Forschungssituation lässt sich im Wesentlichen auf vier Gründe zurückführen: die scheinbare Selbstverständlichkeit der Figur, die tatsächliche Komplexität des Gegenstands, die Notwendigkeit der Interdisziplinarität und die Ambivalenz des Figurenbegriffs. Vielen schien es nicht notwendig, sich mit Figuren theoretisch zu beschäftigen, weil der Eindruck vorherrschte, dass sich Figuren sozusagen «von selbst verstehen» und daher jede Theorie nur Trivialitäten hervorbringen würde. Ich werde im Folgenden dagegen zeigen, dass alltägliche Intuition nicht ausreicht, um die Gestaltung und Wirkung von Figuren zu erfassen und um sich über unterschiedliche Auffassungen von Figuren zu verständigen. Im Gegenteil, der Forschungsgegenstand «Figur» ist außerordentlich vielschichtig, und die meisten seiner Aspekte erfordern einen interdisziplinären Ansatz. So können Fragen nach der Definition, textuellen Konstruktion und Rezeption von Figuren nur im Rückgriff auf Philosophie, Semiotik und Psychologie beantwortet werden. Wenn man nach dem Zusammenhang von Figur und Kultur oder nach Strukturmodellen für Persönlichkeit und Körperlichkeit fragt, verschärft sich die Problematik: Da Figuren den Bereich der Menschendarstellung umfassen, kommen hier sämtliche Wissenschaften vom Menschen als Bezugspunkte in Betracht.²³ Die wesentlichen Fragen, die der Mensch hat, kreisen um den Menschen, und als Menschen-Nachbildung erbt die Figur einen Gutteil dieser Fragen. Doch das Figurenspektrum umfasst ja nicht nur menschenähnliche, sondern auch zoomorphe und artifizelle Charaktere: Tiere, Cyborgs, Monster, Gestalten an der Grenze des Möglichen und jenseits dieser Grenze. Außerdem dienen Figuren nicht nur dazu, gegenwärtige menschliche Realität abzubilden, sondern auch dazu, Alternativen zu entwerfen und den Bereich des Vorstellbaren zu erkunden. Für die Figurentheorie stellt sich deshalb die Frage: Inwieweit kann und soll man bei der Beschreibung von Figuren auf andere Wissenschaften wie Psychologie oder Soziologie zurückgreifen? Wie kann man die Einzelaspekte der Figur in ihrem systematischen Zusammenhang darstellen und dabei sinnvoll mit der thematischen und disziplinären Komplexität umgehen?

Mit diesem zentralen Problem des Gegenstandsbereichs sind ebenso grundsätzliche methodologische Probleme verknüpft. Zum einen bringt eine interdisziplinäre Vorgehensweise bekanntlich Gefahren der theoretischen Inkonsistenz, Oberflächlichkeit und Umständlichkeit mit sich. Zum anderen zeichnet sich der Figurenbegriff durch eine ontologische und methodologische Ambivalenz aus:²⁴ Figuren stehen einerseits in einer engen mimetischen Beziehung zu Menschen, andererseits

23 Zu dieser Problematik vgl. auch Frow 1986.

24 Die Formulierung ist entlehnt von Frow 1986: 227.

in einer engen genetischen Beziehung zu Texten. Fiktive Figuren werden in vieler Hinsicht analog zu realen Personen wahrgenommen; die vortheoretische Beschäftigung mit ihnen übernimmt auf Menschen bezogene Assoziationen, Bewertungsmaßstäbe, alltagspsychologische Erklärungen etc., oft ohne die Unterschiede zwischen fiktiven Figuren und realen Personen zu bedenken. Im Extremfall führt das zu Verirrungen parasozialer Interaktion: Fans, die Liebesbriefe an Bewohner der *Limdenstraße* schreiben. Im Gegensatz zu realen Wesen entstehen Figuren jedoch als Ergebnisse des Umgangs mit Artefakten, als Produkte des Filme-Sehens, Lesens, Theaterbesuchs. Sie werden durch menschliche Kommunikation geschaffen, durch Zeichen und Texte konstituiert, und sie unterliegen einer Eigenlogik, die in vieler Hinsicht von den Gesetzen der Realität abweichen kann.

Was sind Figuren also – fiktive Menschen oder Knotenpunkte des Textes? Mit dieser ontologischen Fragestellung ist zugleich das grundlegende methodologische Problem der Figurenanalyse verknüpft: Wie soll man mit Figuren umgehen – soll man sie wie Menschen psychologisch analysieren und moralisch bewerten, oder soll man sie wie Texte in ihren formalen Strukturen, in ihrer «Gemachtheit» erschließen? Ist Hamlet nur ein Eigenname, an den durch Textäußerungen Eigenschaftszuschreibungen geknüpft werden, oder kann man sinnvoll danach fragen, ob er Ophelia geliebt hat?

Lange Zeit standen sich konkurrierende Figurentheorien in dieser Frage kompromisslos gegenüber.²⁵ Inzwischen wächst die Einsicht, dass die Konsequenzen einer methodologischen Polarisierung in jedem Fall fatal sind. Betrachtet man Figuren als bloße Textfunktionen und konzentriert sich auf die Mittel ihrer Konstruktion, gehen inhaltliche Fragen etwa des Menschenbildes, der Wertevermittlung und der emotionalen Anteilnahme verloren. Umgekehrt werden die ästhetischen Strategien der Figurengestaltung sowie die tiefgreifenden Unterschiede zwischen Figuren und Personen vernachlässigt, wenn man Figuren als bloße mimetische Analogie realer Personen ansieht und mit ihnen in der Analyse «wie mit echten Menschen»

25 Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan: «Whereas in mimetic theories (i.e. theories which consider literature as, in some sense, an imitation of reality) characters are equated with people, in semiotic theories they dissolve into textuality» (Rimmon-Kenan 1996: 33). Die Debatte zwischen diesen Theorien ist aber noch älter und dauert unvermindert an. Bereits 1965 unterschied W.J. Harvey zwischen der «Autonomie-Theorie», die Kunstwerke als selbstgenügsame Artefakte ansieht und vor allem eine formale Analyse fordert (Susan Sontags Essay «Against Interpretation» mag hier als Beispiel dienen), und der «Mimesis-Theorie», die den Bezug des Kunstwerks zur Welt für zentral hält (Harvey 1970: 11ff.). Die Mimesis-Theorie war lange Zeit démodé. Strukturalistische Konzeptionen, die als Varianten der Autonomie-Theorie verstanden werden können, beherrschten die Diskussion. Indem sie «die Figur als bloßes Verweisnetz aus Textzeichen definierten», ihren Weltbezug ausblendeten und sich immer weiter von der Erfahrung der «Normalleser» und «Normalzuschauer» entfernten, blockierten sie letztlich die Figurenforschung (Annidals 2000: 4; vgl. auch Michaels 1998: xiii f.).

umgeht. Die Frage ist also, wie man die verschiedenen theoretischen Positionen so miteinander in Verbindung bringen kann, dass man den verschiedenen Aspekten der Figur gleichermaßen gerecht wird.

1.4 Der Aufbau des Buchs

Theorien sind komplexe Antworten auf schwierige Fragen. Im vorliegenden Fall lautet die Leitfrage: Wie kann die Analyse von Filmfiguren verbessert werden? Damit ist das Buch entschieden auf die analytische Praxis bezogen. Es soll bei der genaueren Wahrnehmung von Figuren helfen, figurenbezogene Textstrategien erkennbar und die Anteilnahme von Zuschauern verständlich machen. Dadurch sollen sich auch die soziokulturelle Wirkungen von Filmen besser einschätzen und Anregungen für die ästhetische Praxis finden lassen. Diese Ziele können am besten auf dem Weg eines integrativen Projekts erreicht werden. Allerdings gehen die Meinungen über Figuren so sehr auseinander, dass oft eine erhebliche Begründungslast zu stemmen ist. Was aus Sicht der einen selbstverständlich erscheint, halten die anderen für grundfalsch. Gerade wegen des angestrebten Praxisbezuges lässt sich daher ein relativ hoher Anteil theoretischer Überlegungen nicht vermeiden. Die Leser erwartet also keine leichte Lektüre, aber ich hoffe, dass sie sich lohnt.

Um verschiedenen Leserinteressen entgegen zu kommen, haben die Kapitel des Buchs zwei unterschiedliche Schwerpunkte. Die meisten Kapitel zielen auf die Entwicklung konkreter Kategorien der Figurenanalyse, die am Schluss jeweils in Form analysierender Fragen gebündelt sind und so direkt angewendet werden können. Andere Kapitel dienen der theoretischen Grundlegung. Damit weniger theorieinteressierte Leser die Möglichkeit haben, sie zu überspringen, sind sie mit einem «(T)» gekennzeichnet. Ihre wichtigsten Ergebnisse werden, um das Nachschlagen zu erleichtern, in Form von Grafiken verdichtet und zu Beginn der analyseorientierten Kapitel in Kurzform wiederholt. Wer will, kann also auch von der Zusammenfassung im letzten Kapitel ausgehen und diejenigen Abschnitte nachlesen, die ihn oder sie besonders interessieren. Das Register soll dabei eine Hilfe sein.

Die 14 Kapitel des Buchs sind zu sieben Teilen zusammengefasst. Der erste von ihnen legt das theoretische Fundament. Seit Aristoteles findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen «Figur» statt, die sehr unterschiedliche Positionen hervorgebracht hat (Kapitel 2). Um die verstreuten und kontroversen Forschungsergebnisse zu einem stimmigen Gesamtbild zu verbinden, muss zunächst die strittige Frage geklärt werden, was Figuren überhaupt sind, wie sie entstehen und erlebt werden (Kapitel 3). Vieles spricht dafür, Figuren als wiedererkennbare fiktive

Wesen aufzufassen, die durch Kommunikation konstruiert werden und uns deshalb intersubjektiv gegeben sind. Wie wir Figuren wahrnehmen und erleben, lässt sich in Anlehnung an die kognitive Psychologie mithilfe eines Vier-Ebenen-Modells der Figurenrezeption beschreiben, das weit reichende Konsequenzen für die Analyse hat.

Von diesem Fundament ausgehend, wird im kurzen, aber zentralen Teil II des Buchs eine allgemeine Heuristik der Figurenanalyse vorgeschlagen – die «Uhr der Figur» (Kapitel 4). Dieses Grundschema unterscheidet vier Aspekte, die bei der Analyse untersucht werden können: Figuren sind erstens Bewohner einer fiktiven Welt; zweitens Artefakte mit einer bestimmten Gestaltung; drittens Symbole, die Bedeutungen und Themen vermitteln; und viertens Symptome, die Rückschlüsse auf ihre Produktion und Rezeption ermöglichen. In jeder dieser Hinsichten sind Figuren in spezifische Kontexte eingebettet und lösen bestimmte Arten von Gefühlen aus. Und jeder der vier Aspekte kann die Aufmerksamkeit der Zuschauer am stärksten auf sich ziehen und für die Analyse besonders relevant werden.

Das allgemeine Grundmodell der «Uhr» dient als Schaltstelle; die folgenden Teile differenzieren seine vier Bereiche durch detailliertere Kategorien aus. Zuerst wird in Teil III die Figur als fiktives Wesen behandelt: Wie werden fiktive Gestalten wahrgenommen und verstanden, und wie kann man sie analysieren? Ich vertrete hier die Auffassung, dass wir Figuren in vieler Hinsicht ähnlich erleben wie reale Personen, indem wir uns während des Film-Sehens anschauliche Vorstellungen von ihnen machen (Kapitel 5). Bei der Entwicklung solcher mentalen Figurenmodelle stützen wir uns – neben den Informationen des Films – auf mentale Voraussetzungen, die teils aus der realen Lebenswelt stammen (etwa die Alltagspsychologie), teils aber auch medien-spezifisch sind (etwa die Kenntnis von Genres). Der Einfluss so verschiedener Quellen unterscheidet Figurenmodelle von unseren Vorstellungen von realen Wesen. In ihrer inhaltlichen Grundstruktur stimmen beide jedoch in vieler Hinsicht überein. Menschenähnliche Figuren lassen sich deshalb mithilfe eines anthropologischen Modells genauer beschreiben, das in Kapitel 6 vorgestellt wird und auf nonhumane Charaktere wie Lassie oder Mickey Mouse übertragen werden kann. Die Merkmale anthropomorpher Figuren fallen in drei Bereiche: Körperlichkeit, Psyche und Sozialität. Dass diese Bereiche sich überlappen, wird vor allem am Verhalten deutlich, das stets körperlich und psychisch zugleich ist und meist eine soziale Ausrichtung hat. Um Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten fiktiver Personen zu untersuchen, kann man sich auf diverse humanwissenschaftliche Konzepte stützen, die eine Sensibilisierung und präzisere Beschreibung ermöglichen. Am Bereich der Psyche zeigt sich besonders deutlich, wie stark die Ergebnisse der Figurenanalyse von der Wahl geeigneter Kategorien abhängen: Verschiedene Konzeptionen des Psychischen führen zu ganz unterschiedlichen Vorstellungen von derselben Figur.

Wir nehmen Figuren aber nicht nur als fiktive Wesen wahr, sondern auch als Artefakte, die in einer bestimmten Weise gestaltet sind (Teil IV). Kapitel 7 stellt die wesentlichen Mittel der Figurengestaltung vor. Die Darstellungsverfahren des Films, darunter vor allem die Verkörperung durch Schauspieler, verleihen Figuren sinnliche Konkretheit. Die Informationsvergabe und Dramaturgie des Films lenkt und formt die Entwicklung von Figurenmodellen. Das Ergebnis sind Figuren mit charakteristischen Artefakt-Eigenschaften, die wir mit Ausdrücken wie «realistisch», «typisiert» oder «mehrdimensional» bezeichnen (Kapitel 8). Die Konstellation solcher Eigenschaften fügt sich zu allgemeinen Figurenkonzeptionen des Mainstream-, Independent- oder Avantgardefilms, an denen sich Filmemacher und Zuschauer bei der Produktion und Rezeption orientieren.

Nach der allgemeinen Untersuchung von Figuren als fiktiven Wesen und Artefakten wendet sich Teil V der Einbettung einzelner Charaktere in zwei Kontexte zu, die für Dramaturgie und Interpretation besonders wichtig sind; Die Motive und Konflikte von Figuren bilden ihre Schnittstelle zur Handlung (Kapitel 9), und als Protagonisten oder Antagonisten, Haupt- oder Nebenfiguren nehmen sie spezifische Positionen innerhalb einer Figurenkonstellation ein (Kapitel 10). Ihre Motivation und ihre Verhältnisse zu anderen Bewohnern ihrer Welt tragen entscheidend zu ihrer Charakterisierung bei und lassen sich mithilfe von Konzepten genauer untersuchen, die teils aus Drehbuchattributen, teils aus Psychologie und Soziologie stammen.

Da die Motive, Konflikte und Beziehungen fiktiver Wesen zudem ihren Persönlichkeitskern und ihre Entwicklung bestimmen und zur Vermittlung übergeordneter Aussagen beitragen, sind sie für die in Teil VI folgende Betrachtung von Figuren als Symbole und Symptome besonders relevant. Diese Betrachtung beschränkt sich auf die allgemeinsten Grundlagen, da angemessene Analysemodelle bisher nicht zur Verfügung stehen, sondern unter Berücksichtigung komplexer Interpretations- und Wirkungstheorien erst entwickelt werden müssten. Kapitel 11 versucht einige Schritte in diese Richtung zu gehen, um die Interpretation und Kulturanalyse von Figuren zu erleichtern. Zunächst wird danach gefragt, auf welche Weisen Figuren als «Symbole» für etwas anderes stehen, weiterführende Bedeutungen vermitteln und zur Thematik von Filmen beitragen können. Ihre Analyse als «Symptomen», also soziokulturelle Anzeichen, bezieht schließlich ihre Kontexte in der Realität, ihre kommunikativen Ursachen und Wirkungen mit ein.

Die bisherigen Teile des Buchs gehen zwar auf die Figurenrezeption der Zuschauer ein, konzentrieren sich dabei aber auf das Erfassen und Verstehen von Figuren. Teil VII widmet sich ausführlich den imaginativen und emotionalen Verhältnissen zu ihnen und schlägt hier neuartige Ansätze zur Analyse vor. Ausgehend von der Klärung verbreiteter, aber problematischer Begriffe wie «Perspektive», «Identifika-

Einleitung

tion» und «Empathie» wird ein Modell imaginativer Nähe und Distanz zu Figuren entwickelt, das ein Netzwerk verschiedener Faktoren umfasst (Kapitel 12). Dieses Modell dient als Grundlage, um auch die emotionale Anteilnahme an Figuren in ihren vielfältigen Facetten neu zu konzipieren (Kapitel 13).

Die Thesen und analytischen Konzepte dieses Buchs werden an einer Vielzahl unterschiedlicher Beispiele veranschaulicht, die teils aus dem Mainstream, teils aus experimentelleren Formen der Filmproduktion stammen. Ausschlaggebend für ihre Auswahl war (neben subjektiven Vorlieben) vor allem ihre Eignung zur Illustration des jeweiligen Falls. Die meisten Beispiele konnten leider nur relativ knapp behandelt werden. Ich habe versucht, dies auf zwei Weisen ansatzweise auszugleichen. Erstens wird das Beispiel *CASABLANCA*, insbesondere die Figur Rick Blaine, in allen Kapiteln aufgegriffen und dadurch schrittweise vertieft. Zweitens schließt das Buch nach einer allgemeinen Zusammenfassung der Hauptergebnisse mit einer längeren Analyse der Charaktere von Polanskis *DEATH AND THE MAIDEN*, die ebenfalls als Resümee gelesen werden kann (Kapitel 14). Die beiden Filme eignen sich aus unterschiedlichen Gründen für eine exemplarische Figurenanalyse und decken gemeinsam ein breites Spektrum von Möglichkeiten ab: Mit dem zeitlosen Hollywood-Klassiker *CASABLANCA* werden die meisten Leser etwas verbinden, und es kann gezeigt werden, inwiefern man mit den hier entwickelten Konzepten über die zahllosen Interpretationen des Films und seiner Figuren noch hinausgehen könnte. Das fünfzig Jahre jüngere Kammerspiel *DEATH AND THE MAIDEN* erlaubt dagegen eine genauere Fokussierung auf das Zusammenspiel seiner wenigen Figuren. In keinem der beiden Fälle wird eine umfassende Interpretation beansprucht, aber ich hoffe, dass sie die neu gewonnenen Potenziale der Figurenanalyse erkennen lassen. Zugleich sollen sie ein allgemeineres Ziel dieses Buches unterstützen: die kulturelle Praxis unseres Umgangs mit Figuren verständlicher zu machen.