

Einleitung

Die Symbolkraft der Zahlen ist verführerisch. Manchmal scheint es, als ob runde Zeitmarken auch inhaltlich eine Epoche abschließen. So war das 20. Jahrhundert auch das Jahrhundert der Literaturtheorien. Zuvor existierte die Literaturwissenschaft – abgesehen von der philosophischen Ästhetik – im wesentlichen als Philologie. Sie beschäftigte sich vor allem mit Quellenkritik und Werkbiographien. Außerdem gab es eine prominente Tradition der Literaturgeschichtsschreibung, die aber im einzelnen Werk oft nur das Mittel zu einem anderen Zweck sah, nämlich zur Konstituierung einer bestimmten Nationalliteratur. Es ist kein Zufall, dass die moderne Literaturtheorie nach dem Ersten Weltkrieg mit Lukács, Jakobson, Ingarden und Mukařovský ihren Ursprung in Osteuropa nahm: Eine innovative intellektuelle Tätigkeit konnte sich hier deshalb entfalten, weil sie nicht wie in England, Frankreich oder Deutschland von einer langen philosophischen und ästhetischen Tradition erdrückt wurde. Auch das Konzept einer Nationalliteratur war in den neuen Staaten, die auf dem Territorium der drei zusammengebrochenen europäischen Monarchien entstanden, wenig dominant. Schließlich gab es gerade in den prominenten osteuropäischen Avantgarden eine enge Verbindung zwischen Kunstpraxis und Kunsttheorie, die zu einem intensiven wechselseitigen Ideenaustausch führte.¹

Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts ist nicht nur die Literaturtheorie, sondern auch die Literatur selbst an einem Wendepunkt angelangt. Die Inszenierung einer Kultur geschieht nicht mehr selbstverständlich im Medium des Buchs, sondern in den bunten Welten von Film, Fernsehen,

1 Vgl. Galin Tihanov, »Why Did Modern Theory Originate in Central and Eastern Europe (And Why Is It Now Dead?)«, in: *Common Knowledge* 10 (2004) H. 1, S. 61–81, hier S. 80.

Computerspiel und Internet. Literatur ist nur noch eine unter vielen medialen Repräsentationen fiktionaler Inhalte.

Von diesem Paradigmenwechsel ist auch die Literaturwissenschaft betroffen: Literaturtheorie ist kaum mehr als reine Texttheorie denkbar. Die neueren Ansätze sind in der Regel kulturwissenschaftlich und interdisziplinär ausgerichtet.

Darin liegt kein Unglück. Im Gegenteil: Nur durch die konsequente und stetige Anpassung an ihren Forschungsgegenstand kann die Literaturtheorie ihre eigene Existenzberechtigung sichern. Aber auch ältere Ansätze sind durch die mediengeschichtliche Entwicklung nicht einfach wertlos geworden. Weiterentwickelt können auch klassische Literaturtheorien auf visuelle oder webbasierte Inhalte angewendet werden. Verstehendes Lesen oder Betrachten ist immer noch der Grundgestus der Hermeneutik, unabhängig davon, ob der Gegenstand der Lektüre *Faust* oder *Spielman* ist.

Der vorliegende Band stellt die wichtigsten literaturtheoretischen Ansätze im 20. Jahrhundert vor. Dabei sollen sowohl ihre innere Verwandtschaft als auch wechselseitige Abstoßungskräfte sichtbar werden. Grundsätzlich sind alle behandelten Ansätze Erscheinungen der Moderne. Deshalb können die Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts nicht ohne den intellektuellen Vorlauf der zentralen Innovationen der Moderne verstanden werden. Der Marxismus, die Linguistik, Nietzsches Sprachphilosophie, die Psychoanalyse und die Phänomenologie werden dabei als die fünf zentralen Ausgangspunkte verstanden. Die einzelnen literaturtheoretischen Ansätze leiten sich im wesentlichen von diesen Positionen her. Dabei kommt es selbstverständlich zu erheblichen Modifikationen, Umdeutungen und Erweiterungen. Oft verschränken sich verschiedene intellektuelle Traditionen auch zu komplexen Gebilden, die ihrerseits über eine beachtliche theoretische Leistungsfähigkeit verfügen.

Marxismus

Der Marxismus gehört nicht nur politisch, sondern auch intellektuell gesehen zu den einflussreichsten Großnarrativen der Moderne. Es gibt im 20. Jahrhundert kaum einen Denker von Rang, der von Karl Marx (1818–1883) unberührt geblieben ist. Die enorme Strahlkraft des Marxismus erklärt sich aus der leichten Einsehbarkeit seiner Grundthese: Entscheidend für die Gestaltung der gesamten Lebenswirklichkeit der Menschen sind die Produktionsverhältnisse. Die ökonomische Situation bildet die Basis, auf dieser bauen sich je nach historischer Epoche eine bestimmte Gesellschaftsordnung, eine bestimmte Staatsform und eine bestimmte Kultur auf. So wird die Ausbeutung der Proletarier im Kapitalismus auf der sozialen Ebene durch die Dominanz der Bourgeoisie begleitet, auf der politischen Ebene entwickelt sich der Nationalstaat, auf der kulturellen Ebene dominieren bürgerliche Kunstformen wie der Roman oder die Kammermusik.

Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschien der Marxismus besonders attraktiv, weil er die problematische Gegenwart nicht als gegebene hinnahm, sondern als Übergangsstadium in einem historischen Prozess interpretierte. Marx glaubte, dass der Kapitalismus den Antagonismus zwischen Proletariat und der Besitzerklasse weiter verschärfe und dass eine sozialistische Revolution unausweichlich sei. Als zentrales theoretisches Problem des Marxismus musste allerdings die Frage geklärt werden, welchen Anteil das individuelle Handeln im Ablauf der Geschichte haben kann und soll. Grundsätzlich ging Marx davon aus, dass sich die Revolution gewissermaßen selbstläufig einstellt. In der politischen Ideengeschichte gab es freilich eine Reihe von Marxisten, die gegen Marx für ein Eingreifen durch den Menschen in den Gang der Geschichte plädierten.

Literaturwissenschaftlich ist der Marxismus vor allem

durch zwei Elemente in Erscheinung getreten: Zum einen führte die Basis-Überbau-Lehre zur Ausarbeitung des Widerspiegelungskonzeptes. Literatur ist aus dieser Sicht ein der ökonomischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit nachgeordnetes Kunstprodukt, das die Realität adäquat zu repräsentieren vermag. Grundsätzlich beruhen viele spätere Literaturtheorien, die den Begriff der »Repräsentation« ins Zentrum stellen, auf dieser Denkfigur.

Zum anderen versteht sich der Marxismus als emanzipatorische Theorie. Programmatisch heißt es in der sog. elften Feuerbachthese: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern.«² Gerade im 20. Jahrhundert haben viele Theoretiker die Literatur als Instrument der gesellschaftlichen Bewusstseinsbildung verstanden. Deshalb übte der Marxismus eine große Attraktivität auf Denker aus, die ihre Entwürfe in den Dienst einer utopischen Weltveränderung stellen wollten.

Dies gilt vor allem für Walter Benjamin (1892–1940) in seinem berühmten Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936). Die neuen Medien Film und Fotografie verändern die Rezeption von Kunst grundlegend: Die Leinwand eines herkömmlichen Gemäldes lässt dem Betrachter Zeit für die eigene Imagination, während die bewegten Bilder auf der Kinoleinwand die Einbildungskraft des Zuschauers manipulieren. Benjamin sieht die Unumkehrbarkeit dieser Entwicklung, fordert aber als Korrektiv eine emanzipatorische Erneuerung der Kunst, die sich der faschistischen Ästhetisierung der Politik entgegenstellen müsse.

In den dreißiger Jahren gehörte Georg Lukács (1885–1971) zu den entschiedensten Verfechtern nicht nur einer marxistischen Literaturwissenschaft, sondern auch einer

2 Zit. nach: Karl Marx, *Philosophische und ökonomische Schriften*, hrsg. von J. Rohbeck und P. H. Breitenstein, Stuttgart 2008, S. 49.

marxistischen Literaturproduktion. In seiner frühen *Theorie des Romans* (1916), die er später als »idealistisches Werk voll von reaktionärer Mystik« ablehnte,³ hatte Lukács den Roman noch mit dem Konzept der »transzendenten Obdachlosigkeit« des Helden als modernes Gegenstück zum antiken Epos charakterisiert, dessen Protagonist in einem von Göttern gelenkten Kosmos ein sinnvolles Schicksal erleidet. Während der Moskauer Debatten um den Roman im Dezember 1934 und Januar 1935 änderte Lukács seine Sichtweise radikal und behauptete, der moderne Roman sei aus den »ideologischen Kämpfen der aufstrebenden Bourgeoisie gegen den absterbenden Feudalismus« entstanden. Gelten ließ er nur noch den in der Sowjetunion 1934 offiziell verordneten sozialistischen Realismus, der aber – so Lukács – die Auflösung der Romanform nach sich ziehe. Im sozialistischen Realismus gibt es den für den bürgerlichen Roman konstitutiven Antagonismus zwischen Held und Gesellschaft nicht mehr, das Individuelle und Allgemeine wird in einer dialektischen Einheit aufgehoben.⁴ Es war nur konsequent, dass Lukács während der sogenannten Expressionismusdebatte des Jahres 1937 das »Absterben« der Avantgarde und den Siegeszug des Realismus als Nachweis für die Reife der revolutionären Massen deutete.⁵

Verdeckter ist die marxistische Grundlage bei Michel Foucault (1924–1986). Erst spät verwies er auf die Tatsache, dass er sich in seiner berühmten Konzeption der Macht auf den zweiten Band des *Capitals* gestützt habe.⁶ Macht ist für Foucault ein dezentrales, »von unten kom-

3 Georg Lukács, »Es geht um den Realismus«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt a. M. 1973, S. 192–230, hier S. 218.

4 Georg Lukács, »Der Roman«, in: Michael Wegner (Hrsg.), *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917–1941*, Berlin/Weimar 1988, S. 311–360.

5 Lukács (Anm. 3), S. 222.

6 Michel Foucault, *Schriften*, Frankfurt a. M. 2001–2005, Bd. 4, S. 228–231.

mendes« Phänomen, das sich in Marx' dynamischen Schlüsselkategorien »Zirkulation«, »Metamorphose« und »Reproduktion« beschreiben lässt.⁷ Foucault, der als junger Mann kurz Mitglied der französischen KP war, gesteht dem Marxismus ohne weiteres den Status einer Grundlagenwissenschaft für die historische Epistemologie zu: »Ich zitiere Marx, ohne es zu sagen, ohne Anführungszeichen zu setzen, und da sie [sc. meine Leser, U.S.] nicht fähig sind, die Marxtexte zu erkennen, gelte ich als jemand, der Marx nicht zitiert. Empfindet ein Physiker, wenn er Physik betreibt, das Bedürfnis, Newton oder Einstein zu zitieren? Er gebraucht sie, aber er braucht keine Anführungszeichen.«⁸

Auch Pierre Bourdieu (1930–2002) ist nicht nur in seinen politischen Ansichten vom Marxismus beeinflusst. Seine literatursoziologische Feldtheorie operiert im wesentlichen mit marxistischen Kategorien, denen er aber neue Definitionskriterien zuweist: Auch das »Feld der Kunst« wird von Herrschaftsverhältnissen geprägt. Bourdieu geht von einem dynamischen Wechsel starker und schwacher Positionen aus und demonstriert so seine These der Ablösung der bürgerlichen Kunst durch die zunächst marginale Avantgarde. Besonders kritisiert wird dabei Jurij Tynjanovs (1894–1943) Auffassung, dass die literarische Evolution sich nach rein stilistischen Gesichtspunkten vollziehe. Bourdieu macht dagegen geltend, dass jedes Werk auch innerhalb eines Produktionsfeldes verortet sei.⁹ Dieses künstlerische Evolutionskonzept ist natürlich der marxistischen Geschichtsphilosophie nachempfunden. Ähnliches gilt für die zentralen Analysekategorien »Kapital« und »Klasse«, die Bourdieu allerdings nicht

7 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen; Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M. 1983, S. 115.

8 Foucault (Anm. 6), Bd. 2, S. 930–931.

9 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999, S. 323.

mehr mit einem rein ökonomischen Inhalt füllt, sondern gewissermaßen entmaterialisiert: Die Handlungsfähigkeit eines Akteurs auf einem bestimmten gesellschaftlichen Feld bemisst sich bei ihm nach dem symbolischen Kapital (Prestige), dem sozialen Kapital (Beziehungen) und dem kulturellen Kapital (Bildung). Die Klassenzugehörigkeit wird nicht mehr durch die Verfügbarkeit über Produktionsmittel definiert, sondern durch Geschmackspräferenzen.

Deutlich von einem postmarxistischen emanzipatorischen Impetus beeinflusst sind auch viele Theorieangebote aus den *Gender* und *Post Colonial Studies*. Hier wird die bestehende Ordnung als Herrschaftswissen einer dominanten Schicht von gesellschaftlichen Akteuren gedeutet.

Der Marxismus hat zahllose Metamorphosen durchgemacht und die Theoriedebatten des 20. Jahrhunderts intensiv befruchtet. Deshalb sollte man auch nicht vorschnell vom Zusammenbruch der kommunistischen Gesellschaftsordnung auf den ideellen Bankrott des Marxismus schließen. Marxistische Denkfiguren prägen den soziologischen Diskurs der Wissenschaft bis heute – es ist nur nützlich, wenn man sich ihre Provenienz auch deutlich vor Augen führt.

Linguistik

Es ist Ferdinand de Saussure (1857–1913) zu verdanken, dass die Linguistik zu einer Leitdisziplin der Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert wurde. Die bahnbrechende Leistung des Genfer Sprachwissenschaftlers bestand darin, dass er das sprachliche Zeichen nicht mehr als feste Setzung verstand, sondern als Resultat aller Beziehungen zu den restlichen Zeichen. Seinen relationalen Zugang zum System der Sprache brachte Saussure auf die kürzeste For-

mel: »Es gibt nur Oppositionen.«¹⁰ Damit ermöglichte Saussure eine prinzipiell neue Systembeschreibung der Sprache: Jede einzelne Konstruktionseinheit der Sprache tritt nicht als diskretes Element auf, sondern hat genau jene Bedeutung oder Funktion, die alle anderen Elemente, zu denen es in Opposition steht, nicht haben.

Ferdinand de Saussure entwickelt auf diese Weise ein klares Instrumentarium, mit dem sich jede beliebige Sprache hinreichend beschreiben lässt. Das zu untersuchende Korpus muss in Minimalpaare unterteilt werden, d. h. in Gegenüberstellungen von Sprachelementen, die sich nur hinsichtlich *eines* Merkmals voneinander unterscheiden. Nach der Durchführung dieser Operation können sowohl die kleinsten bedeutungstragenden als auch die kleinsten bedeutungsunterscheidenden Elemente einer Sprache benannt werden. Die Aufgabe des Forschers besteht nun darin, die konstitutiven Elemente der untersuchten Sprache in eine taxonomische Ordnung zu überführen. Diese Ordnung besteht aus zwei Kategorien von Regeln: Der Forscher muss einerseits die Ersetzungs- bzw. Substitutionsregeln und andererseits die Kombinationsregeln der Elemente benennen. Die Substitutionsregeln betreffen das Lexikon einer Sprache, die Kombinationsregeln bilden die Grammatik.

Saussures Vorgehensweise bildet bis heute die Grundlage jeder strukturalistischen Tätigkeit. Die entscheidende Voraussetzung, die eine Übertragung der Linguistik auf andere Disziplinen erst möglich macht, liegt in der Einsicht, dass auch andere Kulturphänomene wie Sprachen funktionieren. Die Literaturwissenschaft hat entdeckt, dass die Makrostruktur von Texten wie eine Sprache aufgebaut ist (Roland Barthes), die Anthropologie geht davon aus, dass Verwandtschaftsbeziehungen wie sprachlich-

che Strukturen funktionieren (Claude Lévi-Strauss), die Psychoanalyse glaubt, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei (Jacques Lacan), die Kultursemiotik bezeichnet die Kunst als sekundäres modellierendes System, das ebenfalls über eine Grammatik und ein Lexikon verfügt (Jurij Lotman).

Ebenso wie die Postmoderne als Radikalisierung von Prinzipien der Moderne verstanden werden muss, ist auch der Poststrukturalismus bereits im Strukturalismus angelegt. So beschreibt etwa Roland Barthes (1915–1980) in seinem Essay »Die strukturalistische Tätigkeit« (1956) den Grundgestus dekonstruktiver Literaturanalysen: Das »Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch«, bestehe darin, »ein ›Objekt‹ derart zu rekonstruieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ›Funktionen‹ sind)«. Die Struktur sei also in Wahrheit »nur ein *simulacrum* [Abbild] des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, was im natürlichen Objekt unsichtbar oder unverständlich blieb. Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen.«¹¹

Von dieser Position aus ist es nur ein kleiner Schritt zum Dekonstruktivismus, bei dem allerdings die strukturalistische Tätigkeit nicht auf das Entbergen eines verborgenen Sinnes, sondern gerade auf den Nachweis der inneren Instabilität des Textgebäudes zielt. In seinem ersten poststrukturalistischen Aufsatz »Kraft und Bedeutung« (1963) schreibt Jacques Derrida (1930–2004), dass jeder Strukturalismus durch eine innere Spannung bedroht sei, »den Sinn nämlich gerade durch den Akt, der ihn aufdeckt, zu verbergen. Die Struktur eines Werks und die

¹⁰ Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S. 143.

¹¹ Roland Barthes, »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: *Kursbuch* 5/1966, S. 190–196.

Form einer Kraft begreifen, heißt den Sinn im Augenblick seiner Gewinnung verlieren.«¹²

Vereinfacht lässt sich sagen, dass zwischen Derrida und Saussure dasselbe Verhältnis besteht wie zwischen Marx und Hegel: Hegel (1770–1831) nimmt an, dass ein Bewusstseinsinhalt notwendig seine Realisierung in der Wirklichkeit nach sich zieht. Dieser Gedanke hat seine berühmteste Formulierung gefunden in der Vorrede zu den *Grundlinien der Rechtsphilosophie*, wo Hegel sagt: »Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.« Bei Marx determiniert demgegenüber das Sein das Bewusstsein; damit wird »die Hegelsche Dialektik auf den Kopf, oder vielmehr vom Kopf, auf dem sie stand, wieder auf die Füße gestellt«.¹³ Saussure nimmt an, dass die Oppositionen zwischen den sprachlichen Zeichen vom menschlichen Bewusstsein produziert werden. Das Bewusstsein geht also den Differenzen der Sprache voran. Derrida gründet im Gegenteil seinen zentralen Begriff der »différance« (einem französischen Kunstwort) auf der Einsicht, dass alle Bedeutung immer aufgeschoben (différer) und mithin nur als Spur fassbar ist. Das aber bedeutet gleichzeitig, dass auch das Bewusstsein ein Effekt der »différance« ist.¹⁴

Nietzsches Sprachphilosophie

Friedrich Nietzsche (1844–1900) gehört zu den ersten Denkern, die sich von einem traditionellen, stabilen Zeichenverständnis gelöst und so auf die performative Di-

12 Jacques Derrida, »Kraft und Bedeutung«, in: J.D., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 9–52, hier S. 47.

13 Friedrich Engels, »Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie«, in: Karl Marx / Friedrich Engels, *Gesamtansgabe. Werke*, Bd. 21, S. 293.

14 Jacques Derrida, »Die différance«, in: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 76–113, hier S. 88, 97.

mension der Sprache aufmerksam gemacht haben. Wegweisend ist in dieser Hinsicht sein Essay »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne« (1873). Nietzsche formuliert hier eine grundlegende Sprachkritik, die den wesentlichen Gestus postmoderner Texttheorien vorwegnimmt. Es lohnt sich, einen größeren Abschnitt aus diesem epochenmachenden Text zu zitieren:

»Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. Wie dürften wir, wenn die Wahrheit bei der Genesis der Sprache, der Gesichtspunkt der Gewißheit bei den Bezeichnungen allein entscheidend gewesen wäre, wie dürften wir doch sagen: der Stein ist hart: als ob uns ›hart‹ noch sonst bekannt wäre, und nicht nur als eine ganz subjektive Reizung! Wir teilen die Dinge nach Geschlechtern ein, wir bezeichnen den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich: welche willkürlichen Übertragungen! Wie weit hinausgefliegen über den Kanon der Gewißheit! Wir reden von einer ›Schlange‹: die Bezeichnung trifft nichts als das Sichwinden, könnte also auch dem Wurm zukommen. Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges! Die verschiedenen Sprachen, nebeneinander gestellt, zeigen, daß es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen. Das ›Ding an sich‹ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfaßlich und ganz und gar nicht erstrebenswert. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrucke die kühnsten Metaphern zu Hilfe. Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild

wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andre und neue.«¹⁵

Die Einsicht in die labile Konstruktion der sprachlichen Zeichen führt Nietzsche zu einer radikalen Ablehnung einer verlässlichen Bedeutungskonstitution. In einer berühmten gewordenen Formulierung nennt er die Wahrheit deshalb ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen«.¹⁶

Nietzsches Insistieren auf der rhetorischen Verfasstheit menschlicher Wirklichkeitserfahrung weist auf Paul de Mans (1919–1983) Erkenntnisinteresse voraus. Der Akt des Lesens stellt für diesen eine Allegorie der generellen Unlesbarkeit eines Textes dar. Ihre äußerste Zuspitzung erfährt diese Auffassung in einer paradoxen Behauptung, die aus Nietzsches Not eine Tugend macht: Dichtung entfaltet »ein Maximum an Überzeugungskraft genau in dem Moment, wo sie jedem Anspruch auf Wahrheit entsagt.«¹⁷

In dieser Umwertung von Nietzsches Trauerlied über die Unzuverlässigkeit der Sprache liegt die eigentliche Innovation der Dekonstruktion: Der freie Tanz der Zeichen, die sich vom festen Boden der Denotate, also der bezeichneten Gegenstände, gelöst haben, ist nicht mehr ein Fluch, sondern ein Segen. Diese Besonderheit äußert sich vor allem in der Vorgehensweise der postmodernen Literaturtheorie: Während Nietzsche noch die Sprachverführung des Denkens beklagt, setzt die Dekonstruktion sprachliche Phänomene gerade als erkenntnisfördernde, heuristische Instrumente ein. Bezeichnend ist etwa Derri-

15 Friedrich Nietzsche, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, in: F. N., *Sämtliche Werke* (KSA), München / Berlin / New York 1988, Bd. 1, S. 873–890, hier S. 878 f.

16 Ebd., S. 880.

17 Paul de Man, »Tropen (Rilke)«, in: P. de M., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M. 1988, S. 52–90, hier S. 82.

das Lektüre von Nietzsches *Ecce Homo*, die um die Ohrenmetapher kreist. Nietzsches Autobiographie ist für das »Ohr des anderen« bestimmt und wird im Französischen homophonisch zur »Otobiographie«.¹⁸ Damit greift Derrida eine heuristische Methode auf, die Nietzsche auch für sein eigenes Schreiben angeführt hat: »Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale.«¹⁹

Das Loslösen des Textes von der Wirklichkeit, seine radikale Selbstbezogenheit hat auch Konsequenzen für das Verhältnis von Ethik und Ästhetik. Das postmoderne Literaturverständnis traut dem Text keine tragfähige moralische Aussage zu. Ein wichtiges Bindeglied zwischen Nietzsche und der Postmoderne bildet Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* (1970). Adorno übernimmt von Nietzsche den Gedanken, dass Kunst Grausamkeit inszeniere, ohne diese Grausamkeit ethisch zu bewerten. Gerade in diesem Punkt kritisiert Adorno die moderne Massenkultur, die immer zu einem gewissen Grad die bestehende Wirklichkeit bestätige. Sein Ideal ist hingegen eine Kunst der Negation, die sich der Welt entgegenstellt.

Auch die postmoderne Theoriebildung basiert auf der radikalen Trennung von Literatur und Realität. Allerdings rückt die Kritik der Wirklichkeit in den Hintergrund und macht Raum für ein durchaus positiv gewertetes selbstreferentielles Literaturverständnis, das ohne praktische Geltungsansprüche auskommt.

18 Jacques Derrida, *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*, Montréal 1982.

19 Friedrich Nietzsche, Brief an Erwin Rohde, 22. Februar 1884, in: Nietzsche (Anm. 15), Bd. 6, S. 479.

Psychoanalyse

Sigmund Freuds *Traumdeutung* markiert einen Meilenstein in der modernen Theoriebildung. Möglicherweise ahnte Freud (1856–1939) die epochale Bedeutung seines Buchs und datierte das Erscheinungsjahr deshalb nachträglich auf 1900 (die *Traumdeutung* erschien im November 1899). Zwar versicherte Freud noch im Vorwort zur ersten Auflage, dass er den »Umkreis neuropathologischer Interessen« nicht überschritten habe. Spätestens 1907 wandte er aber selbst seine Erkenntnisse auf den Bereich der Literatur an (obwohl die Traumdeutung ohne eine solche Einbeziehung von Literatur nicht denkbar ist bzw. Freuds gesamtes Denken solcher Einbeziehungen bedarf), zunächst im Aufsatz »Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*« und dann im programmatischen Essay »Der Dichter und das Phantasieren«. Das entscheidende Bindeglied zwischen Traum und Dichtung sieht Freud im Begriff der Phantasie oder des Tagtraums. Er zieht eine Reihe von Parallelen zwischen dem Traum und dem literarischen Text: Beides sind Gestaltungen des Unbewussten, die über einen verdeckten, latenten und einen manifesten Inhalt verfügen. Die manifeste Gestalt des Traums bzw. des Textes wird von einer psychischen Zensurinstanz bestimmt, die nur einen bestimmten Teil der unbewussten Phantasiearbeit ins Bewusstsein aufsteigen lässt. Sowohl der Traum als auch der dichterische Text sind also überdeterminiert: In ihnen verbindet sich jeweils z. B. eine Kindheitserinnerung mit einem aktuellen Anlass, einem Tagesrest. Auch das Motiv, weshalb ein Traum oder ein Text überhaupt entsteht, ist ähnlich: Freud geht davon aus, dass jeder Traum ein heimlicher Wunschraum ist und dass der Dichter beim Phantasieren eine Verlockungsprämie für sich gewinnt. Die besondere literaturwissenschaftliche Relevanz von Freuds *Traumdeutung* liegt indes in der Analyse der Deformationsmechanismen, die beim Übertritt

des geheimen Wunsches aus dem Unbewussten ins Bewusste tätig werden. Jeder Trauminhalt und jeder literarische Text sind für Freud uneigentliche Manifestationen einer ursprünglichen Gestalt, die aber im Verborgenen liegt. Weil das Bewusste diese Gestalt nicht in ihrer originalen Form zulassen kann, deformiert es den ursprünglichen Inhalt, bis er darstellbar wird. Im wesentlichen unterscheidet Freud bei den Deformationen zwischen Verdichtungs- und Verschiebungsarbeit. Die Traumarbeit kann einen problematischen Inhalt entweder in einem Motivkomplex gewissermaßen zusammenpressen oder auf einen fremden Bildbereich übertragen. Unschwer lassen sich in der Verdichtung und der Verschiebung zwei rhetorische Operationen erkennen, denen höchste literaturwissenschaftliche Relevanz zukommt, nämlich Metonymie und Metapher.

Roman Jakobson (1896–1982) hat in einem berühmten Aufsatz den poetologischen Unterschied zwischen Vladimir Majakovskijs (1893–1930) und Boris Pasternaks (1890–1960) Lyrik genau im Rückgriff auf diese beiden Kategorien beschrieben. Später ging Jakobson noch weiter und ordnete die Metonymie als Grundgestus der Romanistik zu, während die Klassik mit der Metapher operiere.²⁰ Der Kern von Freuds Literaturtheorie liegt aber in der Konzeption eines Kunstwerks, das nicht mit sich selbst identisch ist. Der manifeste Gehalt kann zwar ästhetisch genossen werden, entzieht sich aber einem tieferen Verständnis so lange, bis der zugrundeliegende latente Gehalt erfasst worden ist.

Freuds Konzeption hat einen enormen Vorteil und einen gravierenden Nachteil. Der Vorteil liegt darin, dass die Aufgabe der Interpretation leicht benannt werden kann: Die Deutung eines Werks besteht in der Rekonstruktion des latenten Gehalts, indem die Deformation bei

20 Roman Jakobson, »Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak«, in: R. J., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 192–211.

der Gestaltung rückgängig gemacht wird. Aus psychoanalytischer Sicht gilt ein Werk dann als verstanden, wenn der unbewusste Produktionsprozess nachgezeichnet werden kann. Der Nachteil besteht in der Aufgabe der Einheit und der Ganzheit des Kunstwerks. In Freuds Modell werden ästhetische Erfahrung und intellektuelle Deutung getrennt. In letzter Konsequenz würde dies bedeuten, dass ich Kunst genießen kann, ohne sie zu verstehen. Der hermeneutische Zirkel, in dem ich das Ganze im Rückgriff auf das Einzelne und das Einzelne im Vorgriff auf das Ganze verstehe, ist bei Freud außer Kraft gesetzt. Das Kunstwerk ist letztlich Ausdruck von etwas, das es nicht selbst ist. Um zu diesem unbekannten Ursprung vorzustoßen, muss der Interpret über zusätzliche Informationen verfügen.

Jacques Lacan (1901–1981), der seine eigene psychoanalytische Theorie direkt in Freuds Nachfolge stellt, radikalisiert die Nichtidentität des Kunstwerks. Im Zentrum von Lacans Weiterentwicklung steht der Begriff des »Signifikanten«. Lacan geht davon aus, dass die feste Brücke zwischen »Signifikant« (*signifiant*, das Bezeichnende) und »Signifikat« (*signifié*, das Bezeichnete) nicht mehr besteht. Der Signifikant funktioniert bei Lacan als autonomer Generator verschiedenster Bedeutungen: Sprache beruht nicht mehr auf der sinnstiftenden Kombination von Zeichen, sondern auf der komplexen Interferenz von Signifikanten: »Die Funktion von Sprache besteht ja nicht darin zu informieren, sondern zu evozieren.«²¹ Lacans zentrale These, dass das Unbewusste wie eine Sprache funktioniert,²² schließt diese Einschränkung mit ein. Der Bedeutungsprozess, dem die menschliche Psyche in ihrem Inneren beständig ausgesetzt ist, kann sich mithin nicht auf die Sprache als Korrelat zur Wirklichkeit verlassen. Die Ab-

21 Jacques Lacan, *Schriften*, Olten/Freiburg i. Br. 1973, Bd. 1, S. 143.
22 Ebd., Bd. 2, S. 207 f., hier S. 246.

hängigkeit verläuft vielmehr umgekehrt: Die menschliche Psyche produziert immer neue Signifikanten, die dann die Welt erst als sprachlichen Effekt hervorbringen. Das Bewusstsein konstruiert breit angelegte Bedeutungsnetze, die als solche nur schwer mit der Wirklichkeit in Übereinstimmung zu bringen sind. Die *condition humaine* unterscheidet sich deshalb für Lacan nur graduell, aber nicht prinzipiell von pathologischen Erscheinungen wie Wahnvorstellungen, Psychosen oder Neurosen. Aber Lacan interessiert sich nicht in erster Linie für die Wirklichkeitsadäquatheit von Bewusstseinsinhalten, sondern für ihre Bedeutung: Jeder Wahn ist das Produkt einer Arbeit des Signifikanten. Auch in einem weiteren Punkt entfernt sich Lacan von Freud: Das Bewusstsein ist bei ihm nichts Stabiles, sondern etwas, das im Denken selbst zerfällt. Lacans Subjektkonzeption ist dabei deutlich von Nietzsches beeinflusst. Er dreht René Descartes' (1596–1650) berühmtes Diktum um und formuliert seinen Gedanken als Paradox: »Ich denke, wenn ich nicht bin, und ich bin, wenn ich nicht denke.«²³

Lacan hat seine Theorie auch auf literarische Texte angewandt. Berühmt geworden ist seine Analyse von Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* (dt. *Der entwendete Brief*). Für Lacan verfügt dieser Text über keine dramatische Handlung, sondern entwirft eine eigene Sprachphilosophie. Das *corpus delicti*, das im Zentrum des Geschehens steht, erweist sich als reiner Signifikant in Lacans Sinne: Es spielt keine Rolle, was in dem kompromittierenden Brief steht, allein handlungsbestimmend werden die Projektionen, die auf den Brief gerichtet werden. Als besondere Pointe lässt Poe den Brief aus dem Mittelpunkt der Handlung verschwinden und durch ein anders beschriftetes Surrogat ersetzen. Lacan erblickt in diesem Mechanismus eine Grundfunktion der sprachli-

23 Ebd., S. 43.

chen Kommunikation, die gerade nicht auf festen Zeichen, sondern auf dynamischen Sinnproduktionen beruht. Die Stärke von Lacans Theorie liegt darin, dass sie die sprachliche Verfasstheit von Bewusstseinsinhalten ernst nimmt. Gleichzeitig weist sie aber zwei blinde Punkte auf: Sie interessiert sich überhaupt nicht für die gesellschaftlichen und historischen Entstehungsbedingungen der von ihr beschriebenen Phänomene.

Phänomenologie

Kaum zu überschätzen ist die Bedeutung von Husserls Phänomenologie für die moderne Literaturtheorie. Edmund Husserl (1859–1938) will die Philosophie als strenge Wissenschaft neu begründen. Er wendet sich dabei einerseits gegen den Positivismus, der behauptet, dass alles Wissen durch Erfahrung entstehe. Er macht gegen diese Auffassung geltend, dass jede Erfahrung in einem Raum-Zeit-Kontinuum geschehe und mithin zufällig sei. Reines Wissen konstituiere sich im Gegenteil erst dann, wenn alle Umstände der konkreten Erfahrung ausgeklammert werden. Andererseits gerät auch die Psychologie in sein Visier: Jede Weltauffassung, die als einzige verlässliche Größe das konkrete menschliche Bewusstsein anerkenne, sei rettungslos subjektivistisch und könne keine erkenntnistheoretische Relevanz beanspruchen. Husserl fordert gegenüber solch positivistischem Naturalismus und psychologischem Subjektivismus eine Rückkehr »zu den Sachen selbst«, allerdings nicht zu den singulären, realen Gegenständen, sondern zu den »nur im Bewusstsein gegebenen« Phänomenen, die gerade aufgrund ihrer Wirklichkeitsenthabenheit nicht als Tatsachen, sondern in ihrem innersten Wesen erkannt werden. Sein erkenntnistheoretischer Optimismus basiert auf einer konsequenten »Entrealisierung« der Welt: Die Gegenstände der konkreten Wirklichkeit

sind nicht selbständig, sondern existieren nur als Korrelate eines reinen Bewusstseins. Deshalb traut Husserl der Phantasie höhere Wahrheitschancen zu als der Erfahrung und bezeichnet die Fiktion als »Lebenselement« der Phänomenologie. Er definiert mithin die Welt als transzendentes Bewusstseinsphänomen, in dem man durch Intuition zum Wesen der Dinge vordringen kann. Was ist damit gemeint? Der Mensch kann zur Welt eine »natürliche« oder eine »phänomenologische Einstellung« haben. Die natürliche Einstellung bedeutet, dass ich die Welt unproblematisiert als meine Realität hinnehme. Die »natürliche Einstellung« hat den gravierenden Nachteil, dass meine Welterfahrung sich nicht mit der Welterfahrung der anderen Menschen decken muss. Eine solche Kongruenz kann erst in der »phänomenologischen Einstellung« erreicht werden. Dazu muss der Weltbetrachter alle subjektiven Komponenten seiner Erfahrung ausblenden. Husserl nennt diesen Vorgang die »Einklammerung« oder »Epochè« der Wahrnehmung. Wenn das Ich alle Eigenheiten ablegt, dann kann es die subjektive Welt hinter sich lassen und zu einem transzendentalen Bewusstsein gelangen, das nicht mehr an eine konkrete Person gebunden ist und mithin überindividuelle Geltung beanspruchen kann. Gegenstand der Wissenschaft ist dann nicht mehr die sogenannte Wirklichkeit, sondern das reine Bewusstsein, das als Korrelat der Welt verstanden werden muss.

Genau an diesem Punkt liegt Husserls entscheidende Erkenntnis für die Literaturwissenschaft. Aus phänomenologischer Sicht ist ein literarischer Text Ausdruck einer »natürlichen Einstellung«. In der Regel trägt jedes sprachliche Kunstwerk den Stempel einer höchst subjektiven Welterfahrung mit ausgeprägten Werten. Aus phänomenologischer Sicht befasst sich die Deutung von Literatur nun aber gerade nicht mit der Explikation dieser »natürlichen Einstellung«. Eine solche Interpretation würde in der Beschreibung der dargestellten Welt steckenbleiben.

Eine phänomenologische Literaturinterpretation muss die dargestellte Welt transzendieren. Die natürliche Einstellung muss derart eingeklammert werden, dass der Blick auf den Bewusstseinsinhalt, der dem Werk zugrunde liegt, frei wird. Diese Besonderheit kann in ihren Konsequenzen kaum überschätzt werden. Aus phänomenologischer Sicht gibt es den Text nicht, es gibt nur einen Bewusstseinsinhalt, der durch eine Reduktion erschlossen werden kann.

Die Phänomenologie wendet sich insbesondere gegen eine psychologisierende Betrachtungsweise: Es geht ihr nicht darum, das Werk eines Autors als Ausdruck geheimer Wünsche seiner Psyche zu deuten. Sie will im Gegenteil den Autor als subjektive Größe so weit wie möglich aus dem Prozess der Interpretation ausblenden. Die berühmten Aufsätze von Roland Barthes (*«La mort de l'auteur»*, dt. *»Der Tod des Autors«*) und Michel Foucault (*«Qu'est-ce qu'un auteur?»*, dt. *»Was ist ein Autor?»*) haben ihren Ursprung in dem phänomenologischen Bestreben, den überindividuellen Bewusstseinsinhalt des Werks gegen die Individualität des Autors auszuspielen.

Zentral für die phänomenologische Betrachtungsweise von Literatur ist die Einsicht, dass es bei der Interpretation nicht darum geht, die in der Literatur dargestellte Welt zu verstehen. Vielmehr ist in jedem literarischen Werk eine bereits verstandene Welt präsent. Jeder Text weist bereits aufgrund seiner »natürlichen Einstellung« ein bestimmtes Weltverständnis auf. Die Aufgabe der Interpretation besteht nun darin, dieses primäre Verstehen zu verstehen. Besondere Wichtigkeit kommt in diesem Zusammenhang dem Begriff »Lebenswelt« zu. Husserl bezeichnet damit die von einem Subjekt erlebte Welt. Die Welt wird als konkreter Bewusstseinsinhalt gefasst, der über eine bestimmte Sinnstruktur verfügt. Konkret bedeutet dies, dass etwa die jeweils sich ändernde Zeit-Raum-Repräsentation, die spezifische Werthierarchie oder die

deformierende Wahrnehmung von Gegenständen in der dargestellten Welt zum Gegenstand der Interpretation werden.

Die phänomenologische Literaturinterpretation bildet keineswegs eine geschlossene Schule. Der späte Husserl versuchte, ein transzendentales Subjekt als Zentrum der Erkenntnis zu etablieren. Aus dieser Sicht rücken die Phänomene (die in den zu interpretierenden Texten vorliegenden Lebenswelten) als solche in den Blick des wissenschaftlich erkennenden Subjekts, das seine Wahrnehmung »einklammert« und seinen Gegenstand mit einer »phänomenologischen Reduktion« betrachtet.

Eine andere Wendung gab Husserls Schüler Martin Heidegger (1889–1976) der Phänomenologie. Für ihn stand nicht mehr ein transzendentales erkennendes Subjekt im Mittelpunkt, sondern ein als Dasein in die Welt geworfenes Selbst. Das Subjekt kann nicht mehr aufgrund einer bestimmten Operation »zurück zu den Sachen« und in seinem Bewusstsein ein gültiges Bild der Wirklichkeit aufbauen, sondern ist selbst in die Welt verstrickt. Bei Heidegger wird die Mauer zwischen erkennendem Subjekt und erkannter Welt eingerissen. Ein Gegenstand ist für Heidegger nur als Phänomen fassbar, das er als das »Sich-an-ihm-selbst-zeigende« definiert.²⁴ Er erklärt das Erkenntnisinteresse der Phänomenologie wie folgt: »Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen zu lassen.«²⁵

Als Schüler von Husserl und Heidegger führte Hans-Georg Gadamer (1900–2002) diesen Gedanken weiter und kleidete ihn in die berühmte Formel: »Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«.²⁶ Auf dieser These beruht die Karriere der Hermeneutik als philosophischer Kerndisziplin im 20. Jahrhundert. Gadamer stellt sich indes auf

24 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1957, S. 28.

25 Ebd., S. 34.

26 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1986, S. 478.

den Standpunkt, dass ein zu verstehender Sinn sich nicht mit einem Algorithmus entschlüsseln lasse – die Wahrheit schließt eine Methode aus. Ins Zentrum des Interesses rückt bei Gadamer das Kunstwerk selbst, an dem der Rezipient eine ästhetische Erfahrung machen kann. Genau in dieser Tradition stehen alle jene Literaturtheorien, die textimmanent vorgehen und (im Idealfall) keine außerliterarischen Informationen zur Interpretation eines Textes beziehen. Literatur soll vielmehr in einem *close reading* oder einer *explication de texte* so präsentiert werden, dass ihre eigene Erscheinungsweise erkennbar wird.

Eine besonders fruchtbare Anwendung hat die phänomenologische Literaturinterpretation in der Narratologie gefunden. Die Erzählforschung untersucht die Horizonte der am Textgeschehen beteiligten Bewusstseins und die Implikationen dieser Verschachtelung für Tempus und Deixis. Bei Wilhelm Schapp (1884–1965) und Paul Ricœur (1913–2005) wird die Narration sogar zum wichtigsten Orientierungselement des Subjekts in der Welt. Damit ist dann auch der Weg geebnet zu Jean-François Lyotards (1924–1998) manifestartigem Bericht über *Das postmoderne Wissen (La condition postmoderne)*, in dem die erkenntnistheoretische bzw. epistemologische Ordnung des 20. Jahrhunderts als Ensemble von Groß Erzählungen gedeutet wird. Überhaupt besteht eine enge Affinität zwischen dem phänomenologischen und dem poststrukturalistischen Denken. In Jacques Derridas (1930–2004) Frühwerk ist Husserl sehr präsent. Sogar die *Grammatologie (De la grammatologie)* kann letztlich als eine Radikalisierung von Husserls Grundthese gelesen werden: Derrida greift die Idee der Notwendigkeit einer phänomenologischen Reduktion auf, verweist aber gleichzeitig auf deren Unmöglichkeit. Schrift ist aus seiner Sicht ein zerfallendes Medium, das sich in einer endlosen Reihe von Signifikanten auflöst.

Stark phänomenologisch ausgerichtet ist schließlich die Rezeptionstheorie, die vor allem von der Konstanzer Schu-

le ausgearbeitet wurde. Die Wirkungsästhetik kann sich vor allem auf die Arbeiten des Husserl-Schülers Roman Ingarden (1893–1970) stützen, der 1931 seine einflussreiche Untersuchung *Das literarische Kunstwerk (The Literary Work of Arts)* vorlegte. Ingarden bestimmt den literarischen Text als »Vorstellungsgegenstand«, der über vier verschiedene Schichten verfügt: die sprachlichen Lautgebilde, die Bedeutungseinheiten, die dargestellten Gegenständlichkeiten und die schematisierten Ansichten. Ingarden beginnt also bei der Wortebene, wendet sich dann der Satzebene zu, analysiert in einem weiteren Schritt die Gegenstände im künstlerischen Raum-Zeit-Kontinuum und endet schließlich bei der »Idee« des Kunstwerks. Das literarische Werk verfügt bei Ingarden über verschiedene Sinn-schichten, die vom Leser rezipiert werden müssen. Er verwendet für diesen Vorgang den Begriff »Konkretisation«. Gemeint ist damit die Sinnstruktur, die ein Kunstwerk in der Rezeption eines Lesers oder Betrachters annimmt. Er präzisiert allerdings, dass diese Konkretisationen nicht beliebig sind, sondern von den vier bedeutungstragenden Schichten des Kunstwerks gesteuert werden.

Die Konstanzer Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauss (1921–1997) und Wolfgang Iser (1926–2007) haben versucht, den Begriff der Konkretisation noch genauer zu beschreiben. Jauss verbindet in seinem Aufsatz »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft« (1970) die Textrezeption mit dem Erwartungshorizont des Lesers: Der Sinngehalt eines Kunstwerks kann nur vor dem Hintergrund des ästhetischen Bewusstseins des Publikums beschrieben werden. Deshalb muss jeder Werkin-terpretation eine Rekonstruktion epochenspezifischer Erwartungshorizonte vorausgehen. Auch Iser will seine Rezeptionstheorie nicht psychologistisch verstanden wissen: Es geht ihm nicht um die Summe individueller Lese-eindrücke oder gar um ein kollektives Bewusstsein, sondern um eine phänomenologische Abstraktion von den

Einzellektüren. Er richtet damit sein Erkenntnisinteresse weniger auf den hermeneutischen Abstand zwischen historischem Werk und aktualisierender Lektüre, sondern beschreibt in seinem Buch *Der Akt des Lesens* (1976) den »wandernden Blickpunkt« des Lesers, der das Wahrgenommene durch Rückgriff auf bereits Bekanntes und im Vorgriff auf Erwartetes in einen immer neuen Horizont stellt.

Werkimmanenz und Werktranszendenz

Die fünf genannten Großnarrative der Moderne, also Marxismus, Linguistik, Nietzsches Sprachphilosophie, Psychoanalyse und Phänomenologie, sind in unterschiedlicher Weise in der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts präsent. Grundsätzlich lassen sich die meisten spezifischen Interpretationsansätze zwei Traditionslinien zuordnen, nämlich einerseits der werkimmanenten Deutung, andererseits der werktranszendenten Deutung. Die werkimmanenten Ansätze konzentrieren sich auf den Text, seine Faktur, die in ihm gegebene Bewusstseinsstruktur. Die werktranszendenten Ansätze verstehen das Kunstwerk grundsätzlich als Ausdruck eines außerliterarischen Inhalts. Dabei werden jeweils durchaus verschiedene Determinanten genannt, wie etwa die gesellschaftlichen Verhältnisse, das Seelenleben des Verfassers oder die kulturhistorische Situation.

Alle werkimmanenten Ansätze leiten sich von einem phänomenologischen Literaturverständnis her. Der Text wird hier als Bewusstseinsinhalt gefasst, dessen Struktur sich nach streng objektiven Maßstäben analysieren lässt. Die erste literaturwissenschaftliche Schule, die dieses Programm verwirklicht hat, ist der russische Formalismus. Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht dabei der Begriff der »Literarizität«. Damit ist jene Qualität gemeint, die es

erlaubt, einen bestimmten Text als Kunstwerk zu betrachten. Die Formalisten untersuchen die stilistischen Kunstgriffe, die den Text künstlerisch organisieren. Literatur spiegelt aus formalistischer Sicht die Wirklichkeit nicht wider, sondern präsentiert sie immer wieder auf überraschende Weise in einer neuen »erschwerten Form« (Verfremdung).

Zwischen dem Formalismus und dem Strukturalismus bestehen enge konzeptuelle und personelle Verbindungen. Als wichtigster Vermittler ist hier Roman Jakobson zu nennen, der auch versucht, den Graben zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik zu überbrücken. Der Strukturalismus ist vor allem in Frankreich weiterentwickelt worden und hat zunächst werkimmanente Deutungsstrategien methodisch ausgerüstet – am deutlichsten zeigt sich dies möglicherweise in Roland Barthes modellhafter Studie *S/Z* (1970), in der eine Balzac-Erzählung Satz für Satz kommentiert wird. Während sich der Formalismus vornehmlich mit der Produktionsästhetik beschäftigt (Wie ist ein Kunstwerk gemacht?), kommt beim Strukturalismus auch die Rezeptionsästhetik in den Blick (Wie konstituiert sich die Bedeutung eines Kunstwerks?). Neu ist auch der Hinweis, dass sich durch die literaturwissenschaftliche Analyse nicht die Absicht des Autors rekonstruieren lasse. Eine wichtige Stellungnahme zu diesem Problem bietet der Aufsatz »The intentional fallacy« (1946) (dt. »Der intentionalistische Fehlschluss«) von W. K. Wimsatt (1907–1975) und Monroe Beardsley (1915–1985). Die beiden Vordenker des amerikanischen *New Criticism* forderten dazu auf, den Begriff der Autorintention aus der literaturwissenschaftlichen Betrachtung zu verbannen, weil er immer eine Wertung impliziere: Wird das literarische Kunstwerk an der Absicht des Verfassers gemessen, so muss die vorausgesetzte Intention als Vergleichsobjekt doch erst aus dem Text rekonstruiert werden – das aber sei ein logischer Fehlschluss.

Die strukturalistische Methode hat selbst auf zahlreiche weitere Ansätze ausgestrahlt, so auf die Intertextualität, die Diskursanalyse, die Dekonstruktion und die Kultursemiotik. An dieser Aufzählung lässt sich die universelle Einsetzbarkeit strukturalistischer Verfahren sowohl in werkimmanenten als auch werktranszendenten Interpretationen ablesen. Die Familienverwandtschaft der strukturalistischen Ansätze besteht darin, dass sie ihren Untersuchungsgegenstand als sprachliche Äußerung auffassen. Der Begriff der Sprache ist dabei weit gefasst: Auch Wissensordnungen und kulturelle Praktiken können als Texte gelesen werden und bauen mithin auf einem Sprachsystem höherer Ordnung mit syntagmatischen und paradigmatischen Regeln auf.

Die werktranszendenten Ansätze weisen ein breites Spektrum auf. Als Prototyp darf der biographische Ansatz gelten, der die »Dichtung« als gestalteten Ausdruck eines »Erlebnisses« versteht. Die direkte Rückkoppelung eines Textes auf konkrete Ereignisse im Leben des Autors ist zwar zu Recht kritisiert worden, mittlerweile gibt es aber komplexere Formen der Konzeptualisierung des Verhältnisses von literarischem Text und Entstehungssituation. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang etwa auf Pierre Bourdieu (1930–2002), der im Werk die künstlerische Objektivierung eines Autor-Habitus aufsucht. Auch der *New Historicism* bietet eine überzeugende Erklärung, wenn er nicht einfach eine Beeinflussung des Werks durch das Leben annimmt, sondern davon ausgeht, dass dieses Verhältnis im Text immer neu »ausgehandelt« werde.

Eine besondere Spielart des biographischen Ansatzes bietet die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Zunächst hat man versucht, die Werke eines Autors als »Tagträume« zu deuten und die künstlerische Verarbeitung kindlicher Traumata im literarischen Text nachzuweisen. Dieses mechanistische Modell ist einer differenzierten Betrachtungsweise gewichen: Heute steht nicht mehr die

(möglicherweise pathologische) Psyche des Autors als Untersuchungsgegenstand im Zentrum des Interesses, sondern die Struktur des Bewusstseinsinhaltes, der dem Text zugrunde liegt. Als exemplarisch für einen solchen Zugriff darf Jacques Lacans Lektüre von Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* gelten.

Neuere Ansätze versuchen, hirnpfysiologische Erkenntnisse etwa aus der Traumforschung auf Figuren und Texte anzuwenden (so auch in Zusammenhang mit biographischem Schreiben und Gedächtnisforschung; das Trauma wird so als körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion zuerst nicht zugänglich ist).

Das orthodox marxistische Literaturverständnis begreift den Text als Teil des Überbaus, der auf der Basis aufruht. Die Basis umfasst die ökonomischen Produktionsverhältnisse, von denen alle Phänomene des Überbaus (Gesellschaft, Kultur, Staatsform usw.) festgelegt werden. Vor allem in den sozialistischen Ländern setzte sich unter politischem Druck eine simplizistische Widerspiegelungsästhetik durch, die heute als überholt gelten darf. Allerdings hat der Marxismus auch jenseits solcher politischer Instrumentalisierungen eine umfassende intellektuelle Wirkung auf die westliche, vor allem die französische Theoriebildung ausgeübt. Michel Foucault, Louis Althusser, Lucien Goldmann, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, aber auch Walter Benjamin, Jürgen Habermas oder Stephen Greenblatt haben zentrale Konzepte aus Marx' Denken produktiv weiterentwickelt und in ihre eigenen methodischen Systeme integriert. In allen Fällen steht die komplexe Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Literatur im Zentrum der theoretischen Anstrengungen. Dabei achten die neueren Ansätze darauf, nicht von einer einseitigen Determination des Textes durch die sozialen Verhältnisse auszugehen, sondern auch Rückkoppelungseffekte in die Betrachtung einzubeziehen.

In diesem Erkenntnisinteresse treffen sich die literatursoziologischen Ansätze mit der Kultursemiotik, die ihr Augenmerk auf die fiktionale Repräsentation kultureller Verhaltensmuster und ihre Rückwirkung auf die alltägliche Lebenspraxis richtet. Die Kultursemiotik kann in diesem Sinne als eine Spielart der Intertextualität verstanden werden – der Unterschied zu den klassischen Konzeptualisierungen von Julia Kristeva (geb. 1941) oder Gérard Genette (geb. 1930) liegt allerdings darin, dass hier »Texte« aus unterschiedlichen Seinsebenen interagieren: fiktionale und dokumentarische Werke, aber auch Stilpräferenzen, Verhaltensmuster oder Herrschaftsverhältnisse.

Es ist deshalb kein Zufall, dass sich in jüngster Zeit eine interdisziplinäre Ausweitung der Literaturwissenschaften beobachten lässt. Die Literaturtheorie beschäftigt sich nicht mehr mit dem Text allein, oder genauer: nicht mehr mit dem Text im engeren Sinne. Man versucht nun, allgemeine kulturelle Phänomene als »Texte« lesbar zu machen und greift dazu auch auf Theorieangebote aus der Anthropologie, der Ethnologie und den Medienwissenschaften zurück. Besonders wichtig geworden sind dabei Alteritätskonzepte, die ganz unterschiedliche Ausprägungen annehmen können: Geschlechterrollen werden als Projektionen einer männlich dominierten Kultur erkennbar, das Bild anderer Kontinente und Kulturen entpuppt sich als westliches Phantasma, bestimmte literarische Genrespezifika sind auf die Medien ihrer technischen Reproduktion zurückzuführen.

Es steht anzunehmen, dass die interdisziplinäre Ausrichtung der Literaturwissenschaft in Zukunft noch weiter zunehmen wird. Interessante Forschungsprojekte beschäftigen sich zur Zeit etwa mit neurobiologischen Methoden zur Beschreibung der Rezeption von Texten, der kartographischen Visualisierung von literarischen Räumen oder der narrativen Organisation von juristischen Texten. Gleichzeitig muss die Literaturinterpretation aber auch an

ihr hermeneutisches Kerngeschäft erinnert werden: nämlich das Verstehen von sprachlich verfassten Texten, das letztlich immer auch eine Kunst und nicht nur eine Wissenschaft ist.²⁷

27 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt a. M. 1977, S. 80 f.: »Das Auslegen ist Kunst. [...] Eine solche Konstruktion kann nicht durch Regeln gegeben werden, welche die Sicherheit ihrer Anwendung in sich trügen.«