

## 5 Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien

- 5.1 Zur Fachgeschichte der Neueren deutschen Literaturwissenschaft
- 5.2 Hermeneutik
- 5.3 Formanalytische Schule
- 1.4 Rezeptionsästhetik
- 5.5 Psychoanalytische Literaturwissenschaft
- 5.6 Strukturalismus, Poststrukturalismus, Dekonstruktion
- 5.7 Sozialgeschichte der Literatur/Literatursoziologie
- 5.8 Diskursanalyse
- 5.9 Systemtheorie
- 5.10 Medienwissenschaften
- 5.11 Kulturwissenschaftliche Ansätze

### 5.1 | Zur Fachgeschichte der Neueren deutschen Literaturwissenschaft

Die Vielfalt literaturwissenschaftlicher Fragestellungen, die sich in den letzten dreieinhalb Jahrzehnten ausgebildet hat, das Auf und Ab der Methoden und Moden, der scheinbar immer kürzere Abstand zwischen den Paradigmenwechseln der Literaturwissenschaft – all dies ist die jüngste Phase einer Fachgeschichte, die im engeren Sinne erst knapp 200 Jahre zurückreicht. Die ›**Erfindung**‹ **der Germanistik als Sprach- und Literaturwissenschaft** – erste Forschungsbemühungen, erste Einrichtung von Lehrstühlen an Universitäten – fand im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts statt.

#### Vorgeschichte

Die Germanistik in weiterem Sinne hat eine längere Vorgeschichte: **Humanistische Gelehrte des 16. Jahrhunderts**, Conrad Celtis etwa oder Sebastian Franck, zeigten durchaus ein – patriotisch motiviertes – Interesse an den Quellen der deutschen (mittelalterlichen) Vergangenheit. Die **Poetik des Barock und der Aufklärung** beschäftigt sich mit deutscher Literatur auf unterschiedliche Weise:

- Opitzens *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) ist der Auftakt zu einer Poetik der deutschen Literatur;
- Andreas Tschernings *Kurtzer Entwurf und Abriß einer deutschen Schatzkammer* [...] (1658) entwirft eine literarische Stilistik an Beispielen der deutschen Barockliteratur;
- Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) enthält, neben der Fülle der regelpoetischen Anweisungen, literaturgeschichtliche Anteile, die neben den antiken und Renaissanceliteraturen Europas auch deutsche Literatur thematisieren.

Im 18. Jahrhundert führte zwar die vermehrte Zuwendung zu literarischen Dokumenten des Mittelalters zur Wiederentdeckung und Neuherausgabe wichtiger mittelalterlicher Texte, die literaturgeschichtliche Kenntnis blieb aber bruchstückhaft und ohne historisches Ordnungsbewusstsein. Erst die Impulse der Geschichtsphilosophie Johann Gottfried Herders schärften das Bewusstsein, dass Literatur und die jeweilige Geschichte eines Volkes eng miteinander verknüpft seien. Im Bereich der Sprachgeschichte war es zunächst Johann Christoph Adelung, der zwischen 1774 und 1786 seinen *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart* [...] vorlegte, grammatisch und etymologisch beispielhaft für seine Zeit. 1807–1812 folgt Joachim Heinrich Campe's *Wörterbuch der deutschen Sprache* (in 5 Bänden).

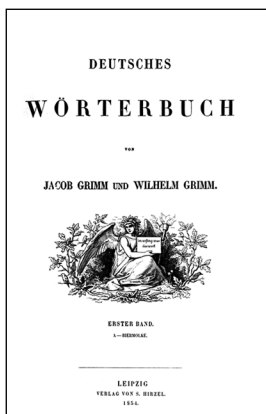
Insgesamt gilt für das 16. bis 18. Jahrhundert: Germanistik als Wissenschaft deutscher Sprache und Literatur existiert nicht an den deutschen Universitäten, es waren immer fachfremde Wissenschaftler, Rhetoriker, Historiker, Juristen u. a., die zuweilen auf Beispiele deutscher Literatur zurückgriffen.

## Gründungsphase der Germanistik

**Impulse für die Begründung der Germanistik als Wissenschaft** kamen in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aus zwei verschiedenen Richtungen: aus der literarischen Romantik sowie aus der stark nationalistisch-patriotisch gefärbten politischen Opposition gegen die napoleonische Besetzung nach 1806 (vgl. Sell 2016, S. 155–165):

- Romantische Wissenschaftler wie **Wilhelm** und **Jacob Grimm** sowie die Schriftsteller **Brentano** und von **Arnim**, **Tieck** und **Görres** wandten sich in einem antiaufklärerischen Impuls der deutschen Frühzeit zu und entfalteten eine umfangreiche Such- und Sammeltätigkeit nach Dokumenten mittelalterlicher Volkskultur, nach Märchen ebenso wie nach Volksliedern. **August Wilhelm Schlegel** feierte in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts den *Parzival* wie auch das *Nibelungenlied* als spezifisch deutsche, »gelungene Synthese aus nordischen und christlichen Elementen [...], die als Vorbild einer neureligiös-romantischen Gegenwartsliteratur dienen könne« (Hermand 1994, S. 29).
- Vor allem nach den Eroberungsfeldzügen Napoleons führte die patriotische bzw. die nationalistische Begeisterung zu einer vermehrten Nachfrage nach universitären Veranstaltungen zur Poesie des deutschen Mittelalters. Bei der Gründung der Berliner Universität 1810 wurde so die **erste Professur für Deutsche Sprache und Literatur** eingerichtet, Lehrstühle in Königsberg, Greifswald, Gießen und Heidelberg folgten schnell, ebenso wie weitere Editionen altdeutscher Texte: etwa die des Hildebrandsliedes, des Armin Heinrich oder auch der Kinder- und Hausmärchen durch die Grimms.

Gebrüder Grimm:  
Deutsches Wörter-  
buch, Titelblatt  
von 1854



Die Ausrichtung dieser frühesten Germanistik war eminent politisch – nationalistisch und republikanisch gleichermaßen. Alle Hoffnungen auf eine moderne staatliche Einheit der deutschen Teilstaaten des vormaligen Reiches wurden durch die restaurativen und repressiven »Karlsbader Beschlüsse« zunichte gemacht. Dies führte zu einer Entpolitisierung der Germanistik: **Karl Lachmanns** Bemühungen um einen streng faktenorientierten Umgang mit den Dokumenten deutscher Literatur führte zur Etablierung der Editionsphilologie als »objektiver« wissenschaftlicher Disziplin; auch die sprachhistorischen Arbeiten Jacob Grimms und das mit seinem Bruder begonnene *Deutsche Wörterbuch* (1852 ff.) dokumentiert diese Philologisierung.

Libérale Germanisten, die sich weder der reinen Editionsphilologie noch einer deutschümelnden Nationalwissenschaft beschreiben wollten, wurden in den 1830er Jahren häufig mit Berufsverbot belegt: etwa der bedeutende Literaturhistoriker Georg Gottfried Gervinus, beide Grimms oder Heinrich August Hoffmann von Fallersleben. Auf die gewaltsame Auflösung des Paulskirchen-Parlaments 1848 folgte eine ähnliche Repression wie schon 1818 (ausführlich zur Vor- und Frühgeschichte der Germanistik vgl. Fohrmann/Voßkamp 1994).

**Nationale Literaturgeschichtsschreibung:** Gervinus hatte in seiner *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835–1842) die Literatur um 1800 als »Deutsche Klassik« zum Höhepunkt der nationalkulturellen Entwicklung stilisiert, allen voran die Texte Goethes und Schillers. Als national-konservatives Gegenstück zu Gervinus' liberaler Literaturgeschichte publizierte August Fr. Chr. Vilmar 1845 die *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, die bis zum Ersten Weltkrieg in unzähligen Auflagen erschien. Die Geschichte der Literatur wird hier entpolitisiert, die sogenannte Weimarer Klassik zum Zeitlos-Gültigen verklärt.

## Positivismus

Die Germanistik konnte sich in den Jahren zwischen Märzrevolution und Reichsgründung als akademische Disziplin etablieren – allerdings unter Verzicht auf politische Programmatik und unter strenger Konzentration auf die textphilologische Erarbeitung literarischer Altertümer. Genauigkeit und Vollständigkeit in der Erfassung und Erarbeitung der Dokumente bereiteten den literaturwissenschaftlichen Positivismus der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vor.

Nach der Bismarck'schen Reichsgründung 1871 wurde der **Positivismus** zum literaturwissenschaftlichen Leitbegriff:

- **Anspruch auf Gleichwertigkeit mit den Naturwissenschaften:** Mit einer der naturwissenschaftlichen »Objektivität« der Befunde angeblich gleichwertigen Akribie und Genauigkeit wurden die Dokumente deutscher Literatur aufgesucht, gesammelt, archiviert und ediert. Die Öffnung der Goethe-Archive nach dem Tod seiner letzten Erben ist ein herausragendes **Beispiel für den Positivismus:** Alle literarischen Texte Goethes, Briefe, Tagebücher, Notizen, Schemata und Entwürfe, kleinste Zettelchen, die gesamte materiale Hinterlassenschaft seines Lebens

werden in der 143-bändigen **Weimarer Ausgabe** seiner Werke zusammengestellt (1887–1919). So ertragreich und schätzenswert diese Akribie auch heute noch ist, so eingeschränkt blieb jedoch die Perspektive der Positivisten auf die Literatur: Sie blieb unkritisch bei der mechanischen Sammlung der Daten stehen und unternahm keine Interpretation bzw. geschichtsphilosophische oder gar politische Deutung.

- **Die Literaturgeschichtsschreibung der Zeit** zeigt sich ebenfalls positivistisch orientiert. Bei Wilhelm **Scherer**, dem einflussreichsten Germanisten der 1880er und 90er Jahre, ist Literaturgeschichte die aus den akribisch erarbeiteten Materialien abgeleitete Lebensgeschichte von Schriftstellern sowie die Entstehungsgeschichte der Werke; neben dieser Literaturgeschichte sind eine Fülle großer Ausgaben, voluminöser Dichter-Biographien und Nachschlagewerke die wichtigsten Ergebnisse positivistischer Forschung.

## Positivismuskritik

Die **Gegenpositionen zum Positivismus** in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts lassen sich in drei Gruppierungen gliedern; um 1900 gibt es die erste Phase eines etwas offeneren Methodenspektrums:

- **Die geistesgeschichtliche Strömung** wendet sich pointiert gegen das scheinbar naturwissenschaftliche Selbstverständnis der positivistischen Literaturwissenschaft. **Wilhelm Dilthey** ordnet den Naturwissenschaften das Erkenntnisziel des Erklärens zu, den Geisteswissenschaften das Erkenntnisziel des Verstehens (s. Kap. 5.2; vgl. Morgenroth 2016, S. 78–83). In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts folgten dieser geistesgeschichtlichen Orientierung etwa Rudolf Unger, Friedrich Gundolf oder Fritz Strich.
- **Formtypologische Untersuchungen** suchten die unterschiedslos aufgetürmten positivistischen Datenmengen zu sortieren, um zu genaueren Gattungs- oder Epochenbegriffen zu gelangen. Heinrich Wölfflin etwa erläutert in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) den stil- und kunstgeschichtlichen Begriff des ›Barock‹, den Oskar Walzel und Fritz Strich dann auf die Literatur des 17. Jahrhunderts übertrugen.
- Eine **neuromantisch-nationalistische Germanistik**, die sich berufen fühlte, die vom Positivismus hinterlassene kulturelle Leere im neuen Kaiserreich zu füllen. Drei Strategien lassen sich hier beobachten:
  - die Hinwendung zu einem **diffusen Romantikbegriff**, häufig verbunden mit einer nationalistischen Wendung gegen alles Moderne, Technisch-Zivilisierte, die Großstadt;
  - eine **heimatbetonte Germanistik**, die die altgermanischen Stämme zum Ausgangspunkt der deutschen kulturellen Entwicklung stilisierte;
  - eine offen **rassistische Germanistik**, die Ariertum und germanische Rasse als Ausweis einer überlegenen Kultur deuteten.

**Völkische, nationalistische Germanistik, innere Emigration:** In der Vorkriegs- und Kriegszeit verstärkten sich in allen genannten Strömungen

nationalistische Tendenzen und während des **Ersten Weltkrieges** forderte eine Vielzahl von Germanisten, das Universitäts- und Schulfach zu einer ›Deutschwissenschaft‹ zu machen, die ein Gegengewicht zu allem Westlichen, Ausländischen, Überzivilisierten und, nicht zuletzt, Sozialdemokratischen bilden sollte. Die Germanistik der Weimarer Republik setzte die Strömungen der Vorkriegszeit fort (ausführlicher dazu vgl. Hermand 1994, S. 84 ff.).

Mit den Stichworten ›völkische Führungswissenschaft‹, ›rassen- und stammeskundliche Literaturgeschichte‹ sind zentrale Aspekte der **NS-Germanistik** bezeichnet. Die literarische Tradition wurde auf Leitbilder des harten, völkischen Heldentyps hin untersucht, der Kanon entsprechend modifiziert. Literaturwissenschaft stellte sich schließlich willig (!) in den Dienst der völkischen Identität bzw. im Krieg dann der Stärkung des Kampfeswillens. Natürlich gab es auch in der Germanistik eine **innere Emigration**: Die Spezialisierung auf eine (ältere) Epoche oder auf Gattungs- oder Stilfragen konnte eine Nische des Unpolitischen bilden.

## Germanistik seit 1945

Auf die völlige Inanspruchnahme der Germanistik durch die NSDAP reagierte das Fach in der Nachkriegszeit durch eine radikale Entpolitisierung, jedoch bei weitgehender Personenkontinuität: Nur wenige Professoren waren kurzzeitig suspendiert, die anderen blieben im Amt. Die wissenschaftliche Hinwendung zu den ›großen Werken‹ der literarischen Überlieferung dokumentiert die Suche nach ›Lebenshilfe‹, nach Orientierung an ›Bleibendem‹, ›Vorbildlichem‹. Die Texte wurden fast ausschließlich aus historischen, sozialen und psychologischen Kontexten herausgelöst und textimmanent betrachtet. Die beiden methodengeschichtlich einflussreichsten Wissenschaftler der Nachkriegszeit, **Emil Staiger** und **Wolfgang Kayser**, setzen konsequent die geistesgeschichtlich-formanalytische Strömung aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts fort, gekürzt aber um alle ideologisch-völkischen Anteile (vgl. Anz 2007, S. 147 ff.).

Obwohl diese Werkimmanenz das Selbstverständnis des Faches in den 1950er Jahren dominierte, ist die Germanistik des Jahrzehnts, genauer betrachtet, nicht mehr so homogen: **Geistesgeschichte**, **Hermeneutik** (s. Kap. 5.2) und **formanalytische Schule** (s. Kap. 5.3) sind die drei wichtigsten Tendenzen bis in die 1960er Jahre, auf die schließlich die Vielfalt der literaturwissenschaftlichen Methoden in immer kürzeren Abständen folgte, die dem Fach heute einen **komplexen Methodenpluralismus** beschert hat (vgl. Sell 2016, S. 86–245; Köppe/Winko 2008):

- die **Rezeptionsgeschichte und -ästhetik** ab 1965 (Kap. 5.4) sowie
- die u. a. von Georg Lukács und Walter Benjamin seit den 1920er Jahren inspirierte **Sozialgeschichte der Literatur** zum etwa gleichen Zeitpunkt (Kap. 5.7) und
- **strukturalistische Ansätze** (Kap. 5.6);
- die **psychoanalytische Literaturwissenschaft** in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre (Kap. 5.5);

Methodenausrichtungen seit 1965

- die **Diskursanalyse** vollzieht zu Beginn der 1980er Jahre einen wesentlichen Paradigmenwechsel des Faches (Kap. 5.8) – ebenso wie
- die an Niklas Luhmann orientierte **Systemtheorie** zu Beginn der 1990er Jahre (Kap. 5.9);
- als **neueste methodologische Konzepte** werden im Laufe der 1990er Jahre die Cultural Studies/Kulturwissenschaften, die Feministische Literaturtheorie/Gender Studies und der New Historicism als leitende Paradigmata der Literaturwissenschaft entdeckt (Kap. 5.11).

### Zur Vertiefung

#### Zum Umgang mit Methoden und Theorien

Seminardiskussionen und Feuilletondebatten zeigen immer wieder: Nach fünf Jahrzehnten anspruchsvoller Theoriebildung ist mittlerweile ein gewisser Überdruß nicht zu verkennen und wird deren ›Abgehobenheit‹ oft beklagt. Dabei ist dieses (Vor-)Urteil einerseits berechtigt, andererseits borniert. Man kann nämlich Theorien durchaus als eigenständiges Spiel begreifen – sie nehmen dann einen Status ein, der der Kunst oder Literatur nahekommt und dann Berechtigung in sich selbst finden kann (Baecker 2016). Wenn man aber diese Position für artistisch und nutzlos hält, gilt immer noch, dass wenigstens ein Grundgerüst solchen Wissens unerlässlich ist für die Beschäftigung mit Literatur: Theorien können Erkenntnisse ermöglichen, die man ohne sie nicht (oder allenfalls zufällig) gewinnen kann. Sie geben damit aber auch Voreinstellungen oder Blickwinkel der Lektüren, die ihrerseits diskutiert und geklärt werden müssen.

Bevor in den folgenden Kapiteln nun Theorien, Methoden und Fragestellungen im Einzelnen erläutert werden, zunächst auch einige Hinweise zum Umgang mit Methoden im Allgemeinen: **Methoden sollten nicht überschätzt werden!** Methode ist schlichtweg jeder ›Weg‹, den eine forschende Beschäftigung mit einem – literarischen, literaturgeschichtlichen oder literaturwissenschaftlichen – Gegenstand zu einem bestimmten Erkenntnis-, Verständnis- oder Erklärungsziel hin zurücklegt. Methoden sind also nie Selbstzweck, sondern sie sind immer orientiert auf die Sache hin und beschreiben die wissenschaftliche Selbstreflexion sowohl des je spezifischen Zugangs zum Forschungsgegenstand als auch des jeweiligen Erkenntnisinteresses.

**Methoden sollten allerdings auch nicht unterschätzt werden!** Das Erkenntnisziel der forschenden Bemühung ebenso wie die (begrifflichen) Instrumente, die zur Beschreibung oder Analyse der Textbefunde benutzt werden, sind nämlich methodenspezifisch. Je nach Methode ändert sich auch das, was man am Text entdeckt. Jede Methode ist gekennzeichnet durch eine bestimmte Terminologie, d. h. durch Fachbegriffe, die sehr häufig aus einer Nachbarwissenschaft entliehen werden, an die die Methode sich anlehnt. Über ihre spezifischen Ziele, ihr terminologisches Instrumentarium und auch über die zentralen Referenzautoren, auf die sie sich bezieht, ist eine Methode identifizierbar und von anderen Methoden abzugrenzen.

### Literatur

- Baecker, Dirk:** Wozu Theorie? Aufsätze. Frankfurt a. M. 2016.
- Anz, Thomas** (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 3. Institutionen und Praxisfelder. Stuttgart/Weimar 2007.
- Barner, Wilfried/König, Christoph** (Hg.): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt a. M. 1996.
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm** (Hg.): Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. München 1991.
- Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm** (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994.
- Hermand, Jost:** Geschichte der Germanistik. Reinbek bei Hamburg 1994.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone:** Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2008.
- Mertens, Volker** (Hg.): Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart. Wien 1988.
- Morgenroth, Claas:** Literaturtheorie. Eine Einführung. Paderborn 2016.
- Nünning, Ansgar** (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2013.
- Sell, Ulrike:** Germanistik nach 1966/68: Reflexionen über ein Fach zwischen Selbstauflösung und neuer Identität. Berlin 2016.
- Weimar, Klaus:** Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989.

## 5.2 | Hermeneutik

### 5.2.1 | Verstehen als Problem

Seit es Texte gibt, ist beim Verstehen mit Problemen zu rechnen. Da sprachliche Äußerungen auf Papier (oder sonstigem Datenträger) fixiert sind, entfalten sie im Lauf der Zeit ein Eigenleben, das sich von den Intentionen des Autors ablöst. Ein erstes Problem des Verstehens liegt bereits im Sprachwandel – Wörter ändern ihre Bedeutung in der historischen Entwicklung. Dies gilt auch für literarische Texte, die im Lauf der Zeit mit unterschiedlichen Akzenten wahrgenommen werden und in unterschiedlichen Epochen und Jahrhunderten auch auf immer neue Leserperspektiven stoßen. Der einzelne Leser wird dies für die eigene Erst- und Zweitlectüre eines Buches feststellen, die immer unterschiedliche Erkenntnisse bringen. Ähnliches zeigt die Alltagserfahrung, wenn sich etwa im spontan diskutierten Zeitungstext, einer Regierungserklärung oder einer Gebrauchsanleitung sowie im Gespräch verschiedene Interpretationen einer Äußerung ergeben, die Missverständnisse erzeugen, Nachfragen nötig machen oder Klärung brauchen.

## Zum Begriff

Als Lehre vom Verstehen beschäftigt sich die **Hermeneutik** mit der Interpretation von literarischen Texten, aber auch mündlichen Äußerungen sowie anderen sinntragenden Konstruktionen, z. B. Bildern, Gesten, Handlungen oder Träumen, wofür ihre Vertreter seit dem 17. Jahrhundert ein zunehmend präziseres Instrumentarium entwickelt haben. Als Wissenschaftsdisziplin beginnt sich die Hermeneutik in der Folgezeit zu etablieren, aber ihre Tradition ist wesentlich älter. *Hermeneutike techné* ist im Griechischen die Kunst der Auslegung bzw. der Übersetzung (vgl. Gadamer 1974, S. 1062) – ein Begriff, der der lateinischen *interpretatio* nahesteht. Pate war vermutlich der Götterbote Hermes, jene mythische Figur, die den Menschen überirdische Weisheiten und Lebensregeln übermittelte und sich als mehr oder weniger guter Übersetzer des göttlichen Willens betätigte.

## 5.2.2 | Geschichte und Positionen der Hermeneutik

### Vorgeschichte

#### Frühgeschichte der Hermeneutik

**Antike Hermeneutik:** Die Grundeinsicht, dass alles, was gesprochen oder geschrieben ist, der Interpretation und der Unterscheidung von richtigen und weniger richtigen Deutungen bedarf, prägte bereits die antike Hermeneutik, die von griechischer und jüdischer Tradition gleichermaßen beeinflusst ist. Bereits die klassischen Homer-Interpreten unterschieden die Deutungstätigkeiten. Zum einen gab es eine Wort- und Bedeutungsforschung (*sensus litteralis*), die durch sprachlogische Untersuchungen den Sinn der Autorintention rekonstruieren wollte, nämlich die **grammatisch-rhetorische Auslegung**. Ein anderes Interesse kennzeichnete die **allegorische Deutung**, die zwar auch den Wortlaut der überlieferten Schriften bewahrt, aber den ursprünglichen Wortsinn in Richtung eines eigenen, zeitgenössischen Kontextes überschreitet zum übertragenen, mehrfachen Schriftsinn (*sensus allegoricus*).

**Frühe Bibelhermeneutik:** Die Hermeneutik der christlichen Antike, die Stellenvergleiche zwischen Altem und Neuem Testament vornahm, leistete diese Allegorese als Entschlüsselung eines hinter dem buchstäblichen Sinn versteckten eigentlichen, höheren Sinnes, der ausgehend von Augustinus im Mittelalter zur **Lehre vom vierfachen Schriftsinn** erweitert wurde. Gemeint war damit:

- ein wörtlicher Sinn, der das geschichtliche Ereignis wiedergibt,
- ein allegorischer Sinn, der auf das Versprechen der Heilsgeschichte im alttestamentarischen Bund und ihrer Einlösung im neutestamentarischen Bund abzielt,
- ein moralischer Sinn, der auf ethisch gutes Handeln zielt und
- ein anagogischer Sinn, der auf die religiöse Endzeit anspielte (vgl. Lubac 1959–64).



Solche Deutungen konnten weit über die Texte hinausgehen und selbst zum Dogma werden. Dagegen machte Luther auf die Gefahr des willkürlichen Hineinlesens aufmerksam, verwarf die Hintersinne der Allegorese und rückte die **Bibeltexte selbst ins Zentrum der Interpretation**: Zur Maxime wird die Behauptung, dass die Schrift aus sich selbst auszulegen ist. Nicht mehr kirchliche Lehrautorität sollte entscheidend sein, sondern die enge Textlektüre, die die einzelne Textstelle auf den Gesamtkontext beziehen und aus diesem wiederum die Einzelstelle erklären sollte. Vom Einzelbuchstaben zum Sinn der Schrift zu gelangen, war auch die Grundabsicht von **Luthers Bibelübersetzung**. In diesem Zusammenwirken von Textteil und Ganzem lässt sich eine Vorform des hermeneutischen Zirkels erkennen (s. S. 283), der hier allerdings auf den Text selbst begrenzt bleibt. Bei Luther ist nicht berücksichtigt, dass der Leserhorizont sich wandelt, was die Gegenreformation denn auch kritisiert hat.

**Hermeneutik im 18. Jahrhundert:** Nachdem Johann Christian Dannhauer 1629 den Begriff ›Hermeneutica‹ eingeführt und systematisiert, also einen Katalog von Deutungsregeln aufgestellt hatte, wurde die Hermeneutik vor allem im Lauf des 18. Jahrhunderts zur Wissenschaftsdisziplin ausgebaut (zur weiteren Geschichte vgl. Rusterholz 1996; Jung 2001). Die **Theologie unternimmt eine lebenspraktische Auslegung** der Schriften in drei unterschiedlichen Bereichen:

- die *subtilitas applicandi*, mit der die Regeln bzw. Handlungsvorschläge eines Textes auf eine konkrete Lebenssituation angewandt werden;
- die *subtilitas intelligendi* als das historische Verstehen eines eindeutigen Wortsinnes;
- die *subtilitas explicandi* als Erklärung, die den Horizont eines aktuellen Lesers berücksichtigt, durch den sich die Bedeutung des Textes wandelt (vgl. Rusterholz 1996, S. 111 f.).

Auch für die Jurisprudenz ist die Hermeneutik ein zentrales Werkzeug, z. B. zur Klärung der Frage, wie ein allgemeiner Rechtssatz auf einen bestimmten Einzelfall zu beziehen sei: Auslegungen, Kommentare oder Urteilsbegründungen sind Produkte der Deutung. Ende des 18. Jahrhunderts kommt in der Frühromantik eine **literarische Hermeneutik** auf, die sich um Regeln der Textauslegung kümmert (vgl. Szondi 1975).

## Romantische Hermeneutik und ihre Folgen: Schlegel und Schleiermacher

Den zahlreichen Versuchen gerade der Aufklärungshermeneutik, Regeln für das Textverstehen zu erarbeiten, steht eine Wende in der Frühromantik gegenüber. Das richtige Verstehen wird dort nämlich als Ziel selbst problematisch, und die Plädoyers etwa von Novalis, besonders aber von **Friedrich Schlegel** mit seinem Essay *Über die Unverständlichkeit* (1800/1970) gehen nun dahin, das Missverstehen oder die **Unverständlichkeit zur Interpretationsmaxime** zu erklären. Texte sieht Schlegel vielmehr im permanenten Interpretationsprozess, in fortlaufenden Deutungsschritten, die zur **Kultur des unendlichen Gesprächs** gehören, an

dem Autor und Leser gleichermaßen beteiligt sind. Missverstehen oder Nichtverstehen ist geradezu der Motor für die stete Debatte über die Vieldeutigkeit der Textsinne, die in **progressiver Universalpoesie** immer weiter entfaltet werden sollen: »Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen« (Schlegel 1800/1970, S. 340).

Diese These der romantischen Hermeneutik hat auch der unorthodoxe Theologe **Friedrich Schleiermacher** vertreten und sogar von einer »Wut des Verstehens« gesprochen, die das vielfache Verstehen gerade verhindert und den Blick auf das Unendliche nur verstellt (1799/1974, S. 57).

**Auslegung als konstruktiver Akt:** Auch bei Schleiermacher ist Kunst Bestandteil eines unendlichen Gesprächs, insofern er das Auslegen selbst als Kunst beschreibt bzw. als Sinnproduktion: »Ich verstehe nichts was ich nicht als notwendig einsehe und *konstruieren* kann. Das Verstehen nach der letzten Maxime ist eine unendliche Aufgabe« (1799/1974, S. 78; kursiv R. K.). Dies zeigt wiederum, wie stark Schleiermacher das Subjektive an der Deutungsarbeit hervorhebt, so wie er auch dem Autor eine subjektive, individuelle und kreative Sprachverwendung zugesteht. Dies formuliert Schleiermacher als **zweifache Interpretationsperspektive**:

- **Psychologische Interpretation:** Der Deuter muss sich in diesen Horizont kongenial einarbeiten und soll sich bei dieser psychologischen Interpretation möglichst inspiriert in den Autor hineinversetzen bzw. ihn »divinatorisch« verstehen: Das interpretierte Werk wird mit schöpferischer Phantasie vom Leser neu hervorgebracht. Kunstgerechte Interpretation bemüht sich nach Schleiermacher auch um kleinste Einzelheiten und um das scheinbar Selbstverständlichste von Rede und Schrift – Hermeneutik wird so schließlich zur Kunst, »die Rede zuerst ebenso gut und dann besser [zu] verstehen als ihr Urheber« (ebd., S. 86). Dazu aber benötigt Schleiermacher noch eine weitere Strategie.
- **Grammatische Interpretation:** Aus der theologischen Hermeneutik ist Schleiermacher mit Deutungstechniken vertraut, die sich auf den sprachlichen Aufbau eines Textes beziehen und von der individuellen Sprachverwendung bewusst absehen. Dieses technische Interpretationshandwerk, das bis in die heutige Schulinterpretation hinein gewirkt hat, erweitert Schleiermacher zu einem Katalog der grammatischen Auslegung, der die allgemein gültigen Sprachstrukturen berücksichtigt und sie auch im historischen Kontext sieht.

**Verstehen ist in diesem Sinne zweiwegig:** Das vergleichende, »komparative Verstehen« bzw. die »grammatisch-historische« Textkenntnis mit den festen Interpretationsregeln stellt Schleiermacher der anderen, der einfühlend-kreativen psychologischen Deutung ergänzend an die Seite. Genauso verhält es sich mit dem Sprachverständnis: Zwar handelt es sich um allgemeine Sprachstrukturen, die der einzelne Sprachnutzer vorfindet, doch wendet er sie auf individuelle Weise an. Von ihrer einzelnen Verwendung hängen dann auch die Sprachbedeutungen ab, in der die vorgefundenen Strukturen jeweils individuell zur Geltung gebracht werden.

**Die Rolle des Lesers** ist zwischen den genannten Polen zu situieren: der

treffsicheren, anwendungsnahen Auslegung einerseits und der Unberechenbarkeit des Wortes andererseits, zwischen Vereindeutigung und Sinnverstreueung, **Wahrheit** und **Prozess**, **Allgemeinem** und **Individuellem**. In einem mutmaßenden, psychologischen Erraten wird das Ganze der Deutung konstruiert und dann in der sprachlichen Auslegung am Einzelteil rückversichert, worin sich eine **Kreisstruktur des Verstehens** erkennen lässt. Sprachliche Kommunikation ist dann nicht einfach Transport von feststehenden Bedeutungen und Informationen, sondern jeder individuelle Deuter kann durch sein Sprachvermögen die Botschaft auslegen und damit auch einen neuen Sprachgebrauch ermöglichen. Dieses Zusammenwirken von endlicher (grammatischer) und unendlicher (psychologischer) Deutung, von regelgeleiteter Interpretation und mutmaßendem, kreativem Deuten herausgearbeitet zu haben, ist Schleiermachers bleibendes Verdienst (vgl. Morgenroth 2016, S. 72–89).

## Wilhelm Dilthey: Verstehen als Miterleben

Auch Diltheys Verstehenslehre ist von einem Gegensatzpaar geprägt:

- **Erklären** zielt auf kausales Erschließen von Naturgesetzen ab, aus denen die Einzelphänomene vereindeutigend abgeleitet werden – es handelt sich um das empirisch-naturwissenschaftliche Verfahren.
- **Verstehen** weist Dilthey ausdrücklich den Geisteswissenschaften zu. Verstehen bedeutet nicht abstraktes, nur kognitives Kalkulieren, sondern bezieht ein **Miterleben** des Anderen ein, das erst die Lebenshorizonte von Leser und Autor zusammenbringt – so äußere sich »im Kunstwerk ein Zusammenhang von Erleben, Ausdruck und Verstehen« (1910, S. 99) des Künstlers. Der Interpret soll seinen **Erlebnishorizont** in den anderen hineinprojizieren, um zu einem probeweisen Verstehen zu gelangen; so »verstehen wir uns selber und andere nur, indem wir unser erlebtes Leben hineinragen in jede Art von Ausdruck eigenen und fremden Lebens« (ebd.).

Damit erweitert Dilthey den **hermeneutischen Zirkel**, indem er den individuellen Standpunkt mit dem allgemeinen, universalen Wissen in Beziehung setzt, wodurch die jeweilige zeitliche oder kulturelle Kluft überbrückt und Teilhabe an gesellschaftlichen Kräften insgesamt möglich werden soll. Dilthey geht dabei fest von einer gelingenden Kommunikation aus, nämlich »daß, was ich an einem anderen verstehe, ich in mir als Erlebnis auffinden, und was ich erlebe, ich an einem Fremden durch Verstehen wiederfinden kann« (VII, S. 213).

**Problem des Konzeptes:** So wünschenswert es aber ist, Erlebnisfähigkeit auf Seiten des Interpreten zu aktivieren – er soll immerhin in einen »Lustzustand« geraten (VI, S. 192) –, kann dies kaum ein Maßstab für die Richtigkeit seiner Interpretation sein. Fraglos pointiert Dilthey mit dieser Forderung einer »persönlichen Genialität« (V, S. 267) des Deuters eine Haltung, die unterschwellig das 19. Jahrhundert beherrscht hat, aber auch heute noch erkennbar ist: Der Interpret stellt sich durch Verstehen an die

Seite des Dichters, und indem er ihn versteht, fühlt er sich mit ihm auf einer Stufe. Zu viel Erlebnis im Lebensstrom jedoch, so müsste der Einwand lauten, kann zur vorschnellen Glättung von Widersprüchen oder Harmonisierung fremder Horizonte führen. Die Möglichkeit, dass es grundlegende Differenzen zwischen fremden Traditionen und Kulturen geben könnte (wie sie etwa das romantische Plädoyer für das Missverstehen einkalkulierte), wird bei Dilthey kaum bedacht.

## Martin Heidegger: Verstehen als Lebensbedingung

An diese Lebensphilosophie des Verstehens hat z. B. Martin Heidegger angeknüpft, der in *Sein und Zeit* (1927) ganz grundsätzlich das Verstehen als eine Lebensbedingung auffasst. Insofern wir immer schon in einer sprachlich verfassten und geschichtlichen Welt stehen, liege das Verstehen allem Erkennen und jedem Handeln, also der alltäglichen Lebenspraxis zugrunde. Anders (und in Heideggers Jargon) gesagt ist **Verstehen eine Bedingung des In-der-Welt-Seins**. Verstehen ist eine Tätigkeit, die sich erst nachrangig auf Texte bezieht, primär aber in Lebenszusammenhängen steht, aus denen jede Deutung neue Seinsmöglichkeiten erarbeitet.

Einer jeden Sache gegenüber bringt der Verstehende seinen **Erkenntnishorizont** mit ein und wendet ihn nach der Perspektive seines Bedarfs an: Ein Waldstück etwa kann vom Jäger nach Wild abgesucht werden, der Förster behandelt es als botanisches Objekt, der Spaziergänger wünscht sich dort einen Ruheort, der Tourismusmanager denkt über seine Rendite nach, der Jogger nimmt das Gefälle als sportiven Reiz wahr, das Liebespaar betrachtet ihn auf seine Idyllentauglichkeit.

Dasselbe gilt für Texte: Wenn ein Leser etwas interpretiert, wie es ›da steht‹, so ist dies nach Heidegger zunächst nichts anderes als die »selbstverständliche, undiskutierte Vormeinung des Auslegers« (ebd.). Entsprechend gilt: »Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen« (ebd.). Zwischen dem Gegebenen und seinem eigenen Wesen entdeckt der Auslegende erst im »entwerfenden Erschließen« der Sprache die Möglichkeiten des Seins (ebd., S. 148).

**Keine Wissenschaft ohne Verstehenszirkel:** Ganz zutreffend (und im Unterschied zu Dilthey) schließt Heidegger in diesen Vorbehalt gegen die Erkenntnisobjektivität auch die Naturwissenschaften ein: Auch dort kann man das erkennende Subjekt und das erkannte Objekt nicht streng trennen. Es gibt keine ›Dinge an sich‹, die rein sachlich zu beobachten wären, sondern diese erweisen sich immer als Produkte eines Verstehensprozesses, eines ›Vorverständnisses‹ oder methodischen ›Vorgriffes‹, was die Resultate mitproduziert. Dieser Zirkel ist Grundbedingung des Verstehens; Ziel kann nicht sein, ihn zu vermeiden, sondern »in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen« (ebd., S. 153) – und das heißt: sich des eigenen Horizontes bewusst zu werden, dafür die Verantwortung zu übernehmen und seine eigenen Verstehensklischees zu hinterfragen.

## Hans-Georg Gadamer: Verstehen als produktives Verhalten

Mit Heideggers Grundthese, dass Verstehen ein Vermittlungsgeschehen zwischen Text und Leser sei, das beide Horizonte verändert, wird der **hermeneutische Zirkel** in einem **existenzialen Sinn** gefasst (Grondin 2001). Dieser Gedanke ist auch für seinen Schüler Hans-Georg Gadamer leitend: Die Leistung der Hermeneutik bestehe grundsätzlich darin, »einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ›Welt‹ in die eigene zu übertragen« (1974, S. 1062). Auch Gadamer geht davon aus, dass Verstehen eine Seinsweise ist und dass es Interpretationen sind, die das kulturelle Leben überhaupt fundieren. Konkreter aber als Heidegger denkt er an ästhetische Werke, insofern sie Erfahrung, Leben und Sprache zusammenbringen, und führt dies mit **mehreren Leitbegriffen** aus (*Wahrheit und Methode*, 1960):

**Ästhetische Erfahrung:** Das Werk fasst Gadamer nicht als geschlossene Einheit auf, die gegen alle Umwelteinflüsse resistent wäre. Vielmehr sei es ein neues Angebot für die Wahrnehmung, das der Leser in der ästhetischen Erfahrung einlösen kann. An der sprachlichen Fremdheit des Werkes entdeckt er die Grenzen seines eigenen Horizonts. Der Leser erkennt sein eigenes Vor-Urteil, umgekehrt aber konstruiert er die Textwelt mit, deren neue Aspekte er nach eigener Maßgabe entfaltet. In der Vermittlung beider Vorgänge kann er schließlich den fremden Horizont des Textes rekonstruieren. Beide Seiten befinden sich im Frage-Antwort-Verhältnis:

**Das bedeutet aber, daß die eigenen Gedanken des Interpreten in die Wiedererwckung des Textsinnes immer schon mit eingegangen sind. Insofern ist der eigene Horizont des Interpreten bestimmend, aber auch er nicht wie ein eigener Standpunkt, den man festhält oder durchsetzt, sondern mehr wie eine Meinung oder Möglichkeit, die man ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt und die mit dazu hilft, sich anzueignen, was in dem Text gesagt ist.**

Gadamer 1960,  
S. 268

Die im Text gestellten Fragen werden also im Dialog mit dem Leser auf eine neue Stufe gehoben. Dies hat Konsequenzen, denn: »Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern auch ein produktives Verhalten« (ebd., S. 280). Damit zeigt Gadamer die Überlegenheit eines Textes gegenüber dem Selbstverständnis des Autors bzw. seiner Schreibintention. Insofern ist Deutung auch mehr als das Aufdecken des gemeinten Sinns, denn der schriftliche Text löst sich von den Absichten seines Autors und geht nicht (wie etwa mündliche Rede) in einer bestimmten Situation auf.

**Den hermeneutischen Zirkel** arbeitet Gadamer in unterschiedlichen Formen am Lesevorgang heraus, nämlich als Wechselspiel zwischen den beiden Horizonten des Textes und des Lesers, die sich gegenseitig verändern. Eine solche zirkelförmige Beziehung sieht er aber auch umfassend zwischen Teil und Ganzem – nämlich zwischen Kapitel und Buch, Buch und Gesamtwerk, Gesamtwerk und Leben des Autors und zwischen seinem Horizont und dem seiner zeitgenössischen Umgebung.

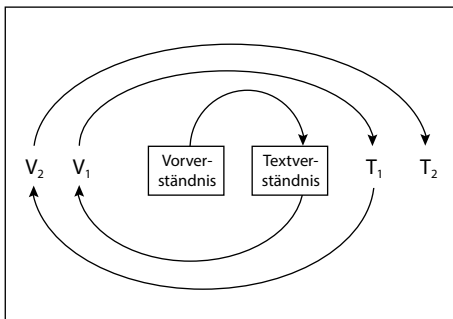
**Horizontverschmelzung:** Diese Annäherung von Interpret, Autor und

Textteil bzw. -ganzem, von Vergangenheit und Gegenwart hat Gadamer als ein Zirkelprinzip beschrieben, das schließlich in eine »Horizontverschmelzung« (ebd., S. 289) münden könne, die allerdings stets nur annäherungsweise, in Konstruktionen auf Widerruf, realisiert werden kann.

**Hermeneutik und Naturwissenschaften:** Als Erkenntnismodell grenzt er den hermeneutischen Zirkel gegen die naturwissenschaftliche ›Methode‹ ab, bei der ein Erkenntnissubjekt seinen Gegenstandsbereich definieren und daraus objektive Schlüsse ziehen will. Dieser Vorgang ist für Gadamer allerdings (ähnlich wie für Heidegger) nur vorgeblich objektiv: Notwendig sei es nämlich auch für die Naturwissenschaften, ihre eigenen Voraussetzungen (bzw. ihren Fragehorizont) zu reflektieren, sonst bleibt es bei einem naiven Positivismus, der den vermeintlich reinen Fakten nachgeht, ohne die Relativität des eigenen Erkenntnisinteresses zu berücksichtigen.

#### Zum Begriff

Eine frühe Form des **hermeneutischen Zirkels** ist von Luther geprägt worden, für den sich das Verstehen aus dem genauen Lesen der Bibel als Inbezugsetzen von Texteinzelnen und Ganzem ergibt. Von Dilthey ist der Begriff ausgeweitet worden auf das Zusammenspiel von individuellem Horizont und allgemeinem Horizont der geschichtlich überlieferten Welt in Form des Kunstwerks. Allgemeiner und heute gebräuchlicher kursiert der Begriff im Sinne Heideggers und Gadamers, die jede Deutung als Begegnung zwischen dem Verstehenden und dem Fremdhorizont, im besonderen Fall zwischen dem Erkenntnisrahmen des Lesers und den neuen Perspektiven des Gelesenen oder Erkannten bezeichnen. In diesem Sinne ist Verstehen, Lesen und Erkennen immer eine Deutungshandlung – denn niemals liegt der Sinn einer Botschaft vollständig vor oder ist er schon vollständig interpretiert, vielmehr konstruiert ihn jede neue Interpretation erst.



#### Hermeneutischer Zirkel (bzw. Spirale) des Verstehens

**Problematische Aspekte:** Die Hermeneutik Gadamers ist gleichermaßen aktuell wie auch kritikabel. Denn denkt man seinen Ansatz konsequent weiter, befinden sich beide Seiten – Geschichte und Verstehen – in wechselseitiger Abhängigkeit und kommt die Auslegung an keinen Endpunkt. Der Kreis ist nicht zu schließen: In der Traditionsaneignung durch die Gegenwart geschieht auch ihre permanente Aktualisierung. Damit wird eigentlich auch der historische Sinn relativiert und auf eine neue Stufe gehoben. Zutreffender wäre insofern der Begriff der **hermeneutischen Spirale**.

le, bei der das Verstehen nicht wieder zu einem Ausgangspunkt zurückkehrt, sondern sich in einer weiteren Dimension entfaltet und tatsächlich beide Seiten in Bewegung bringt (vgl. Bolten 1985). Für Autor- und Leser-

horizont bedeutete dies das stete Neuentdecken von möglichen Sinnpotenzialen und Impulsen aus der Textwelt, die aber vom jeweils neuen Horizont der Lektüre immer anders entdeckt, also uminterpretiert werden. Dies erweist auch jede alltägliche Leseerfahrung von Erst- und Zweitlectüren eines Buches, die niemals mit gleichen Erkenntnissen abgeschlossen werden.

**Vorrang der kulturellen Tradition:** Als weiteres Problem erweist sich bei Gadamer, dass er zwar nicht die Autorenmeinung, aber die Werke selbst als Autorität der Tradition sieht, die der Verstehende schließlich rekonstruieren muss – dem historisch-dauerhaften, dem klassischen Text erweist Gadamer seine besondere Reverenz. Vor dem rein subjektiven Verstehen bzw. seinen Beliebigkeiten warnt Gadamer, ohne allerdings bestimmen zu können, wo die subjektiv-willkürliche Deutung beginnt und wo ihre objektiven Grenzen sein sollen. Darin liegen gewisse Widersprüche seines großen Projekts, das an der kulturellen Überlieferung arbeitet. Bereits Heidegger hatte den aktiv entwerfenden Verstehenden in *Sein und Zeit* später zum Empfänger einer Überlieferungsgeschichte gemacht, der »auf eine Botschaft zu hören vermag« (1959, S. 121). Ähnlich bleibt bei Gadamer der Verstehende letztendlich der Tradition untergeordnet. Dass diese auch einmal abgebrochen, außer Kraft gesetzt oder mit kritischen Fragen konfrontiert werden kann, ist in diesem Modell nicht bedacht.

#### Aktuelle Anwendungen der Hermeneutik: Beispiele

**Freuds Psychoanalyse** ist (neben ihren spektakulären pathologischen oder sexuellen Aspekten) in den 1970er Jahren als eine **Tiefenhermeneutik** wiederentdeckt worden, die lebensgeschichtliche Zusammenhänge verstehen will, die die symbolischen Wirklichkeiten des Patienten als Sprach- und Bilderspiel begreift und bei der sich die Dialogpartner in einem hermeneutischen Zirkel Bedeutungen zuweisen, um sie gegenseitig zu überprüfen (vgl. Lorenzer 1973, S. 88). Freud hat seine Deutungen als Konstruktionen ausgewiesen, die Überprüfung benötigen. In seinem Modell ist auch dieses Deuten unabschließbar, wogegen allerdings das therapeutische Interesse des Arztes steht, klare Diagnosen zu gewinnen und dann doch seine Interpretationen zu vereindeutigen (s. Kap. 5.5).

**Literaturdidaktik** ist vielleicht der wichtigste, populärste Praxisbereich des hermeneutischen Verstehensmodells (vgl. Köhnen 2011). In den 1970er Jahren machten die Didaktiker Anleihen bei der Hermeneutik, um das simple Lesen von vorbildhaften Texten und die reine Interpretation im Sinne der werkimmanenten Schule (s. Kap. 5.3) zu erweitern durch ein kritisches und aktives Lesen, bei dem die Schüler/innen als eigenständige Partner im Dialog mit dem Text begriffen werden. Diese Orientierung auf Handlung, auf eine produktive Rezeption von Texten, ist in etlichen schulpraktischen Versuchen erprobt und z. B. von Müller-Michaels (1991) als Konzept vorgestellt worden. Die **aktive Rezeption** bzw. das kreative Handeln mit Texten soll dann einen besseren Zugang zu ihnen ermöglichen, sie erschließbar machen und sie analytisch sowie als ästhetische Erfahrung zur Geltung bringen, was Müller-Michaels als **konstruktive Hermeneutik** bezeichnet hat und inzwischen auch neuropsychologisch verifiziert ist (Willenberg 1999).

Zur Vertiefung

## Diskussion

Die folgenden **problematischen Punkte** sind in den letzten Jahrzehnten vielfach diskutiert worden:

**Ausrichtung als Ideengeschichte:** Aus sozialgeschichtlicher Blickrichtung auf gesellschaftliche Tatbestände (s. Kap. 5.7) hat man die grundsätzliche Perspektive der Hermeneutik auf die Welt der Ideen, Gedanken, Bilder, Motive oder Kunstformen kritisiert. Dabei schließen sich beide Aspekte nicht aus – denn eine hermeneutische Untersuchung symbolischer Formen, die auch die gesellschaftlich-historischen Bedingungen im Auge behält, ergibt vielversprechende, ganzheitliche Deutungsperspektiven (vgl. Morgenroth 2016, S. 72–89).

**Kritik der Vereindeutigung:** Das Dilemma zwischen einem erstarkten Leser einerseits und der mächtigen Tradition bzw. dem klassischen Bestand andererseits zieht sich durch die verschiedenen hermeneutischen Strömungen hindurch. Wenn das Verstehenssubjekt Tradition lediglich braucht, um sich weiter zu entfalten, lässt sich die Frage dagegensetzen, wie denn beide Horizonte immer zu der Übereinstimmung gelangen können, die Gadamer vorschwebt. Liefe dann nicht jedes Interpretieren auf ein Vereindeutigen hinaus, womit alle überraschenden neuen Deutungen beschnitten werden können?

Dahin geht zumindest der Vorwurf all jener, die die Hermeneutik und die Praxis des Interpretierens, die nach dem Muster des **close reading** des Schulalltag bis heute bestimmt, selbst für eine Willkürhandlung halten: Interpretieren und Bewerten der Deutung haben auch etwas mit institutioneller Macht zu tun. Die amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag hat behauptet, dass Kunstinterpretationen gerade das ästhetische Empfindungsvermögen abstumpfen – nötig sei also keine Hermeneutik, sondern eine »Erotik der Interpretation« (1964/1991, S. 22). Ähnlich verweist Gumbrecht (2004) auf die Intensität und Präsenz des ästhetischen Augenblicks, der sich der Interpretation entzieht. Aus Sicht des Poststrukturalismus hat insbesondere Jacques Derrida das Ziel der ›Wahrheit‹ bei Gadamer sowie seine Sinndeutungen kritisiert und gegen den Konsens, das Einvernehmen und die Horizontverschmelzung den Widerstreit und die Anerkennung des Heterogenen gesetzt (vgl. Gondek 2000; s. Kap. 5.6).

**Vorschläge Manfred Franks:** Frank hat durch Einbeziehung poststrukturaler Perspektiven (s. Kap. 5.6.2) und linguistischer Fragen versucht, die Hermeneutik kritisch weiterzudenken. Dabei kommt auch Schleiermachers Doppelorientierung wieder ins Spiel: Objektive Sprachstrukturen und subjektive Kreativität sind beteiligt am Zustandekommen von Literatur sowie bei deren Deutung. Texte sind ein Subjektiv-Objektives: An den **allgemeinen Sprachstrukturen**, die sich hinter dem Rücken des Autors/Lesers ausbilden, arbeitet der Einzelne mit, das **Individuum** verändert die Sprache bzw. bringt Neues in ihr hervor. Was also die Sprache angeht, akzeptiert Frank die Vieldeutigkeitshypothese der Poststrukturalisten und verbindet sie mit seiner eigenen These, dass in jeder Zeichenkette »mehr Sinn, als sich zu einer Zeit und durch ein Subjekt entdecken lässt«, stecke (Frank 1979, S. 69). Schrift, die aus dem Entstehungsanlass



entkoppelt ist, gelangt in stets neue geschichtliche Umgebungen und wird um Bedeutungen erweitert. Diese werden auch im aktuellen, individuellen Sprachgebrauch generiert, weswegen Frank hinsichtlich des Interpretierens behauptet: »Dieser Unbestimmtheits- oder Freiheitsfaktor eröffnet den Spielraum des Verstehens« (ebd., S. 63).

**Grenzen einer objektiven Hermeneutik:** In Bezug auf die Sprache gilt, dass jede kulturelle Äußerung, sei sie alltäglich, politisch, philosophisch oder künstlerisch-literarisch, interpretationsbedürftig ist. Dies ist jenen Tendenzen einer objektiven Hermeneutik entgegenzuhalten, die von einer eindeutig bestimmbar Textbotschaft bzw. Autorintention ausgehen und das offene Deutungsspiel kritisieren – sei es in der Textlinguistik, wo z. B. Hirsch (1972) zwischen der wörtlichen Bedeutung eines Textes und seinem subjektiven Sinn für einen bestimmten Leser unterscheidet, sei es in den qualitativ forschenden Sozialwissenschaften, wo man gesellschaftlichen Dokumenten eindeutige Aussagen abgewinnen will (vgl. Oevermann 1986; Wagner 2001), oder neuerdings in einer informatischen Hermeneutik, die Texte mittels einer Strukturanalyse von Daten untersucht (vgl. Gius/Jacke 2015).

Der Widerstreit zwischen dem aufgewerteten Leser und dem Nachvollzug der Textbedeutung bzw. dem Bemühen um objektive Erkenntnis ist kaum zu entscheiden. Wichtige Erkenntnis bleibt aber, dass bei jedem Interpretieren auch die **Relativität des eigenen Ansatzes** gesehen werden muss. Das sollte nicht davon abhalten, Erkenntnisse über den fremden Autor- und Texthorizont zu gewinnen, doch zeigt eine konsequent begriffene Hermeneutik immer: Das Interpretament wird nur ein vorläufiges sein, das durch weitere Lektüren ergänzt, revidiert oder kritisiert wird (vgl. Körtner 2001). Damit soll nicht der völligen Beliebigkeit, dem ›anything goes‹ aller Interpretationen das Wort geredet werden. Denn das Bemühen, die eigene Deutung durchsichtig zu halten (**Plausibilitätskriterium**), dient schließlich der Kommunikation, die nötig ist, sollen nicht die Einzeldeutungen nur als verlorene Stimme verhallen. Die jeweiligen Konstruktionen der Texte müssen in der Diskussion verglichen und ins Gespräch gebracht werden – es gibt keine Textwahrheit an sich, diese ist vielmehr ständig zu erarbeiten.

### Grundlegende Literatur

**Boehm, Gottfried/Gadamer, Hans-Georg** (Hg.): Seminar: Philosophische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1976.

**Bühler, Axel:** Hermeneutik: Basistexte zur Einführung in die wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen und Interpretation. Heidelberg 2003.

**Dilthey, Wilhelm:** Gesammelte Schriften. Göttingen 1957 ff. (Einleitung in die Philosophie des Lebens, Bd. 5/6; Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [1910], Bd. 7; Einleitung in die Geisteswissenschaften [1883]).

**Forget, Philippe** (Hg.): Text und Interpretation. München 1984.

**Frank, Manfred:** Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt a. M. 1977.

**Frank, Manfred:** »Was ist ein literarischer Text und was heißt es, ihn zu verstehen?« In: Textthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik. Hg. von Ulrich Nassen. Paderborn u. a. 1979, S. 58–77.

- Gadamer, Hans-Georg:** Wahrheit und Methode. Tübingen 1960.
- Gadamer, Hans-Georg:** »Hermeneutik«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. III. Basel/Stuttgart 1974, Sp. 1061–1073.
- Gockel, Heinz:** Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: Vorträge und Aufsätze. Würzburg 2005.
- Gondek, Hans-Dieter:** Hermeneutik und Dekonstruktion. Hagen 2000.
- Grondin, Jean:** Von Heidegger zu Gadamer: unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt 2001.
- Heidegger, Martin:** Sein und Zeit [1927]. Tübingen <sup>15</sup>1984.
- Hirsch, Eric Donald:** Prinzipien der Interpretation. München 1972 (engl. 1967).
- Jung, Matthias:** Hermeneutik. Zur Einführung. Hamburg 2001.
- Körtner, Ulrich** (Hg.): Hermeneutik und Ästhetik. Neukirchen-Vluyn 2001.
- Lubac, Henri de:** Les quatre sens de l'écriture. Paris 1959–64.
- Müller, Peter/Dierk, Heidrun/Müller-Friese, Anita:** Verstehen lernen: ein Arbeitsbuch zur Hermeneutik. Stuttgart 2005.
- Nassen, Ulrich** (Hg.): Klassiker der Texthermeneutik. Paderborn 1982.
- Oevermann, Ulrich:** »Kontroversen über sinnverstehende Soziologie. Einige wiederkehrende Probleme und Missverständnisse in der Rezeption der »objektiven Hermeneutik««. In: Handlung und Sinnstruktur: Bedeutung und Anwendung der objektiven Hermeneutik. Hg. von Stefan Aufenanger u. Margrit Lenssen. München 1986, S. 19–83.
- Rusterholz, Peter:** »Grundfragen der Textanalyse. Hermeneutische Modelle«. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz L. Arnold u. Heinrich Detering. München 1996, S. 101–136.
- Schlegel, Friedrich:** »Über die Unverständlichkeit« [1800]. In: Schriften zur Literatur. Hg. von Wolfdietrich Rasch. München 1970, S. 332–342.
- Schleiermacher, Friedrich D. E.:** Hermeneutik [1799]. Hg. u. eingeleitet von Heinz Kimmerle. Heidelberg 1974.
- Szondi, Peter:** Einführung in die literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1975.
- Wagner, Hans Josef:** Objektive Hermeneutik und Bildung des Subjekts. Weilerswist 2001.

#### Zitierte/weiterführende Literatur

- Bolten, Jürgen:** Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie. In: Poetica 17 (1985), H. 3/4, S. 355–371.
- Gadamer, Hans-Georg/Habermas, Jürgen:** Theorie-Diskussion. Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt a. M. 1971.
- Gius, Evelyn/Jacke, Janina:** Informatik und Hermeneutik. Zum Mehrwert interdisziplinärer Textanalyse. In: Grenzen und Möglichkeiten der Digital Humanities. Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften 2015.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt a. M. 2004.
- Habermas, Jürgen:** Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a. M. 1968.
- Heidegger, Martin:** Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959.
- Jung, Matthias:** Hermeneutik zur Einführung. Hamburg <sup>4</sup>2012.
- Köhnen, Ralph:** Literaturdidaktik. In: Ders. (Hg.): Einführung in die Deutschdidaktik. Stuttgart/Weimar 2011, S. 135–204.
- Lorenzer, Alfred:** Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1973.
- Mandl, Heinz/Friedrich, Helmut Felix/Hron, Aemilian:** Psychologie des Wissenserwerbs. In: Dies.: Pädagogische Psychologie. Weinheim 1994, S. 143–218.
- Morgenroth, Claas:** Literaturtheorie. Eine Einführung. Paderborn 2016.
- Müller-Michaels, Harro:** Produktive Lektüre. Zum produktionsorientierten und schöpferischen Literaturunterricht. In: Deutschunterricht 44 (1991), S. 584–594.
- Sontag, Susan:** Gegen Interpretation. In: Dies.: Kunst und Antikunst. Frankfurt a. M. 1991 (amerik. 1964).

**Willenberg, Heiner:** Lesen und Lernen: eine Einführung in die Neuropsychologie des Textverstehens. Heidelberg 1999.

**Wolf, Thomas R.:** Hermeneutik und Technik. Martin Heideggers Auslegung des Lebens und der Wissenschaft als Antwort auf die Krise der Moderne. Würzburg 2005.

## Arbeitsaufgaben

1. Auf welche Gegenstände kann sich Verstehen beziehen?
2. Welche Bereiche umfasst das Modell des hermeneutischen Zirkels – und warum könnte man besser von einer Spirale sprechen?
3. Warum ist Diltheys Gegenüberstellung von erklärenden Naturwissenschaften und verstehenden Geisteswissenschaften grundsätzlich heikel?
4. Kann es die Gadamer'sche ›Horizontverschmelzung‹ wirklich geben?
5. Entwerfen Sie im Sinne der ›konstruktiven Hermeneutik‹ bzw. der ›aktiven Rezeption‹ eine Unterrichtsdoppelstunde zu Rilkes Gedicht *Der Panther*!

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.3 | Formanalytische Schule

Die **formanalytische Schule** bildet etwa seit den 1920er Jahren eine literaturwissenschaftlich-konkrete Ausprägung der Hermeneutik, die ausschließlich auf werkimmanente Zusammenhänge, d. h. Strukturen und Motive innerhalb der Textwelt zielt und dabei Faktoren des Autorlebens oder des gesellschaftlichen Kontextes außer Acht lässt (vgl. Gruber 2009).

**Zum Begriff**

### Emil Staiger: Einfühlung und Analyse

Ihre erste programmatische Formulierung hat die Formanalyse durch Emil Staiger erhalten (*Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1939). Sein Versuch ging zunächst dahin, Literaturwissenschaft in **Gegenpositi-**

Literaturwissen-  
schaftliche  
Positionen  
um 1900

on zu anderen Ansätzen zu profilieren, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts herauskristallisiert hatten:

- Gegen den **psychologischen Positivismus** Wilhelm Scherers (1883), der Texte als historische Bestandsaufnahmen oder Krankengeschichten las und eine kausale Herleitung der Werke von Erlebtem, Erlernem und Ererbtem anstrebte, eine empirisch-praktische Herangehensweise also, aus der später immerhin Quellenforschung, Textkritik oder Biographieforschung hervorgingen.
- Gegen die **Geschichtsschreibung aus der Genieperspektive**, wie sie etwa Friedrich Gundolf (1920) vornahm, der Goethes Werke als Überwindung eines tragischen Lebenszusammenhangs interpretierte und damit der Geistesgeschichte eine spezifische Prägung gab.
- Gegen die **zeitgenössische nationalistische Geschichtsschreibung** etwa Josef Nadlers, der reichlich nebulös Geistesprodukte aus regionalen Denkweisen oder der Stammesgeschichte ableitete, was Staiger als unklare Reduktion des Dichterischen empfand (1939, S. 11).
- Auch die **Geistesgeschichte**, insofern sie literarische mit philosophischen Texten kurzschließt, akzeptierte Staiger dann nicht, wenn sie die Eigengesetzlichkeiten des literarischen Textes ignorierte (1939, S. 16).

Von der sozialhistorischen Betrachtungsweise (s. Kap. 5.7), wie sie mit Georg Lukács und Walter Benjamin in den 1920er Jahren angeregt und von der etablierten Universitätsgermanistik offen diskriminiert wurde, ahnt Staiger nur wenig und richtet seine Arbeit denn auch in eine ganz andere Richtung, nämlich die der werkimmanenten Betrachtung.

Zum Begriff

Der Blick des Interpreten soll bei der **werkimmanenten Analyse** strikt auf Zusammenhänge innerhalb des Werkes, auf formale Eigenschaften in der Mikro- und Makrostruktur des Textes (z. B. Erzähleinheiten oder Lautgestalten), Gattungsmerkmale sowie Stoffe und Motive nebst Variationen gelenkt sein. Es geht nicht um kausale Deduktionen, die etwa die Textentstehung auf die Verfassung des Dichters zurückführen – »nichts, was irgendwo dahinter, darüber oder darunter liegt« (1939, S. 11) –, sondern die Dichtung selbst sei zu untersuchen, um »mit aller Behutsamkeit das einzelne Kunstwerk zu beschreiben« (ebd., S. 17).

**Stilfragen und anthropologische Erweiterungen:** Staiger knüpft an bereits vorher entwickelte Perspektiven an, z. B. an Oskar Walzels Wendung gegen das Weltanschauliche der Literaturwissenschaft und dessen Interpretation von Dichtung vor allem als autonome Kunst (1923). Auch die Arbeiten des Romanisten Leo Spitzer (1930) sind als Stiltypologien gefasst, die allerdings eher den persönlichen Stil eines Autors oder auch Epochenstile herausarbeiten wollen. Weitere Vorläufer der Werkinterpretation, die sich mit gattungsgeschichtlichen Fragestellungen beschäftigt haben, sind etwa Karl Viëtor (1925) oder Friedrich Beißner (1941). Allerdings erweitert Staiger seinen eigenen Anspruch: Von den Texten wird nämlich auf

Zeitempfinden und Zeitkonzepte, auf Denk- und Anschauungsformen der Dichter hingedeutet, um daraus beispielhafte, grundlegende Auskünfte über den Menschen zu gewinnen. Literaturwissenschaft habe auch Anthropologie zu sein und über die Möglichkeiten des Menschen und seinen Horizont zu unterrichten (1939, S. 9).

**Einwand:** Die Annahme, man könne sich tatsächlich in den Horizont des Schaffenden bruchlos hineinversetzen oder dem Text gegenüber eine objektive Perspektive einnehmen, bleibt problematisch. Überdies setzt Staiger (hier ganz in der hermeneutischen Tradition Diltheys) noch stark auf die Intuition. Der »unmittelbare Eindruck« soll geprüft und erforscht werden unter dem berühmt gewordenen Motto: **»daß wir begreifen, was uns ergreift**, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft« (1939, S. 11). Zu analysieren sind dann Motive, Ideen oder Bilder, Reim-, Vers- oder Syntaxstrukturen und andere Formmerkmale. Indessen gilt der Einwand: Eine zeitlose Formenlehre bleibt einseitig, wenn sie die umgebenden historischen Bedingungen ganz ausblendet.

## Wolfgang Kayser: Die werkimmanente Interpretation und ihre Folgen

Etwas anders orientiert sich Wolfgang Kayser, dessen Einführungsbuch *Das sprachliche Kunstwerk* (1948) geradezu epochengültig war – vielleicht gerade, weil darin auf die umfassenden Seins- oder anthropologischen Fragestellungen verzichtet wird, die nicht selten Staigers subjektives Fragen nach dem Text trüben. Dabei lässt sich **ein enger und ein weiter gefasster Wirkungskreis** ausmachen:

- **Vorrang der Formanalyse:** Zwar fordert auch Kayser als Arbeitsvoraussetzung die »Fähigkeit zum Erlebnis des spezifisch Dichterischen« (ebd., S. 11), doch muss diese im »möglichst sachgemäßen Erfassen dichterischer Texte« fundiert werden, also in der »Kunst, richtig zu lesen« (ebd., S. 12). Um diese zu vermitteln, arbeitet er ein umfassendes **Analyseinstrumentarium** aus und wendet seine Lehre von den elementaren Begriffen und kleinen Baueinheiten von Dichtung sowie Ausführungen zu den Techniken der Gattung, Untergattungen und Bauformen auch an (was seine Einführung, wenngleich mit Vorbehalten, heute noch lesenswert macht). Im Rückblick auf Schleiermacher könnte man sagen, dass er die grammatische Interpretation bevorzugt, wogegen Staiger eher zur psychologischen Deutung tendiert.
- **Anthropologie der Moderne:** Anders als Staiger, der die stilistische Kohärenz der Kunstwerke gefordert und in diesem Sinne durchaus Klassikerverkultung betrieben hatte (1955, S. 14), betont Kayser den Wert der Spannungen und weist der gebrochenen, fragmentarischen Form der modernen Literatur einen eigenen Aussagewert über die Bedingungen des Menschseins zu.

Blickpunkte von  
Kaysers Form-  
analyse

Die methodischen Querverbindungen der Formanalyse und der Geistesgeschichte zum europäischen und angloamerikanischen Raum werden schon in den 1920er Jahren deutlich. Erkennbar werden sie an der fran-

zösischen Schule der *explication de texte*, die ebenfalls auf eine Analyse der Sprachform und der dahinterliegenden Idee sowie auf Editionsfragen und Werkkontexte des Autors abzielt (Lanson 1925; Spitzer 1969), sowie bei der *close reading-Methode des New Criticism* (Spingarn 1924; Wellek/Warren 1963), wo Struktur, Bildlichkeit, Mehrdeutigkeiten der Texte unabhängig von der Autorintention und vom historischen Wandel untersucht und möglichst ohne Wertung dargestellt werden.

Parallel zur formanalytischen Schule stehen die reichhaltigen Forschungen in Bezug auf die strikt inhaltliche Seite von Literatur, nämlich **Figuren-, Handlungs-, Stoff-, Themen- und Motivgeschichte** (Frenzel 1962 bzw. 1976). Allerdings bleibt diese **Thematologie** (vgl. Beller 1992) einseitig, wenn sie keine Aussagen über gesellschaftliche Kontexte und Wandlungsprozesse macht, die nun einmal die Motivwahl beeinflussen.

## Generelle Kritik

Die **Konjunktur der werkimmanenten Interpretation** nach 1945 war teilweise dadurch motiviert, die Texte den fatalen politisch-ideologischen Vereinnahmungen zu entziehen. Sie konnten aber auch manchem Wissenschaftler dazu dienen, die eigenen Verstrickungen in der Zeit des Nationalsozialismus zu überblenden im Bemühen um eine neue, **ideologiefreie Perspektive auf den Text**. Germanisten vermieden es, die eigene Fachgeschichte zu hinterfragen, stattdessen konzentrierten sie sich auf literarische Felder wie Benno von Wiese's *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (1948) und auf die allgemeine existenzielle Situation des Menschen. Auch dies ist eine Flucht in die zeitlosen Formen und Themen, wo viele Germanisten bis in die 1960er Jahre hinein Schutz suchten.

Auch Kayser erweitert seine Deutungen einer allgemeinen modernen Befindlichkeit, wie sie sich in Formbrüchen oder Vieldeutigkeiten äußert, nicht mehr auf eine gesellschaftlich-historische Ebene. Darin liegt das Hauptmanko des werkimmanenten Verfahrens, dass **sozialgeschichtliche Prozesse u. a. Kontexte ausgeblendet** und auch zunächst keinerlei Anschlussfragen formuliert werden. Denn zweifellos wirkt sich jeder geschichtliche Wandel auf die vermeintlich stabilen Formen und Gattungen der Dichtung aus: Sie sind nicht überzeitlich festzuschreiben, ihre Funktionen ändern sich und sind z. B. von sozialhistorischer Warte aus neu bestimmt worden (s. Kap. 5.7).

Auch die verschiedenen Arbeiten werkimmanenter Herkunft seit Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* (1955) über die folgenden Studien zur Gattungstheorie (vgl. etwa Lämmert 1955; Klotz 1960; Müller 1968) haben solche Aspekte nur allgemein oder gar nicht berührt. Als Handwerkszeug sind diese Ansätze gleichwohl in der Schulpraxis wie auch im Grundstudium noch gebräuchlich, weil sie das gründliche Arbeiten an den Textstrukturen und den genauen Blick auf Textbausteine und Formen schulen.

### Parallelen zum Strukturalismus

Zu diskutieren wäre auch, wie weit die formanalytische Schule Wolfgang Kayzers neben der Linguistik de Saussures den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus beeinflusst hat oder mit ihm in wechselseitiger Beziehung steht (vgl. Morgenroth 2016, S. 110–124). Auch der Strukturalismus orientiert die Arbeit zunächst eng am Text und deckt dort Oppositionen und Strukturprinzipien auf, versucht jedoch zusätzlich, Verbindungen zu Sprache und Bildern des Alltags, der Politik usw. herzustellen (s. Kap. 5.6). Hieraus, aber auch aus der sozialgeschichtlichen Perspektive sowie aus der Theorie des emanzipierten Lesers erwuchs der werkimmanente Methode um 1965 erhebliche Konkurrenz. Dem strikten literatursoziologischen Ansatz wurde umgekehrt von Seiten der Formanalytiker entgegengehalten, dass Kunst nicht in direkt homologen Entsprechungen zu gesellschaftlichen Prozessen aufgehe, sondern auch nach **literatureigenen Konstruktionen** verfare, die eine gute Analyse würdigen müsse. Profitiert haben von diesen Auseinandersetzungen auf lange Sicht jene Hermeneutiker, die das Instrumentarium der genauen, intrinsischen Textanalyse mit dem sozialgeschichtlichen Kontext zu verbinden wussten (vgl. etwa Vietta/Kemper 1983).

Zur Vertiefung

### Grundlegende Literatur

- Danneberg, Lutz:** »Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation«. In: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Hg. von Wilfried Barner u. Christoph König. Frankfurt a. M. 1996, S. 313–342.
- Gruber, Bettina:** Werkimmanente Literaturwissenschaft/New Criticism. In: Jost Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin/New York 2009, S. 763–776.
- Kayser, Wolfgang:** Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948.
- Klotz, Volker:** Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960.
- Lämmert, Eberhard:** Bauformen des Erzählens [1955]. Stuttgart 8/1990.
- Müller, Günther:** Morphologische Poetik. Tübingen 1968.
- Rickes, Joachim/Ladenthin, Volker/Baum, Michael** (Hg.): 1955–2005: Emil Staiger und die »Kunst der Interpretation« heute. Frankfurt a. M. 2007.
- Rusterholz, Peter:** »Formen »textimmanenter« Analyse«. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz L. Arnold u. Heinrich Detering. München 1996, S. 365–385.
- Spitzer, Leo:** »Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken«. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1930, S. 623–651.
- Spitzer, Leo:** Texterklärungen. Aufsätze zur europäischen Literatur. München 1969.
- Staiger, Emil:** Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1939.
- Staiger, Emil:** »Die Kunst der Interpretation« [1951]. In: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955, S. 9–33.
- Viëtor, Karl:** Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen. München 1925.
- Walzel, Oskar:** Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923.
- Wellek, René/Warren, Austin:** Theorie der Literatur. Frankfurt a. M./Berlin 1963 (amerik. 1949).

### Zitierte/weiterführende Literatur

- Beißner, Friedrich:** Geschichte der deutschen Elegie. Berlin 1941.
- Beller, Manfred:** Stoff, Motiv, Thema. In: Helmut Brackert/Jörn F. Stückrath

(Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 30–37.

**Frenzel, Elisabeth:** Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1962.

**Frenzel, Elisabeth:** Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1976.

**Friedrich, Hugo:** Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1955.

**Gundolf, Friedrich:** Goethe. Berlin 1920.

**Lanson, Gustave:** »Quelques mots sur l'explication de textes. Esprit – Objets – Méthode«. In: Ders.: Méthodes de l'histoire littéraire. Paris 1925, S. 38–57.

**Morgenroth, Claas:** Literaturtheorie. Eine Einführung. Paderborn 2016.

**Scherer, Wilhelm:** Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1883.

**Spingarn, Joel Elias:** »The New Criticism«. In: ders.: Criticism in America. New York 1924, S. 11–43.

**Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg:** Expressionismus. München 1983.

**Wiese, Benno von:** Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948.

## Arbeitsaufgaben

1. Was kennzeichnet Staigers geistesgeschichtliches Konzept, und gegen welche Fronten grenzt er sich ab?
2. Erörtern Sie Stärken und Grenzen der werkimmanenten Interpretation!

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.4 | Rezeptionsästhetik

### Zum Begriff

Die in den 1960er Jahren entstandene literaturwissenschaftliche Ausrichtung der **Rezeptionsästhetik** knüpft an die grundsätzliche Einsicht der Hermeneutik an, dass die konstruktive Tätigkeit der Leser/innen bei der Interpretation entscheidend beteiligt ist. Insgesamt wird der Akzent vom Text auf den Leser verschoben, dessen Rolle aber nicht freischwebend diskutiert, sondern als von den Textstrukturen gelenkte analysiert wird (»impliziter Leser«). Aus dem historischen Wandel der Leserrolle lässt sich dann eine »Literaturgeschichte vom Leser« aus schreiben. Darüber hinaus ist auch der individuelle Lesevorgang als solcher zum lesepsychologischen Untersuchungsgegenstand geworden.



## Hans R. Jauß: Grundlegung der ›Konstanzer Schule‹

**Literaturwissenschaft vom Leser:** Jauß hat für seinen Ansatz, der insbesondere die Mitarbeit des Lesers am Text untersucht, einen Paradigmenwechsel proklamiert. Denn es sei der Leser, der prinzipiell erst das Kunstwerk ›realisiert‹, d. h. es durch seine Arbeit in seinen mannigfachen Aspekten einlöst bzw. zur Geltung bringt. Insofern sei auch die Literaturgeschichtsschreibung so zu konzipieren, dass sie vor allem die Leserreaktionen auf Texte beschreibt. Diese sollen **im Spiegel ihrer Wirkungsgeschichte** dargestellt werden, die sie in unterschiedlichen historischen Epochen entfaltet haben. Erst im Lauf einer langen Rezeptionsgeschichte – so die Arbeitshypothese der von Jauß begründeten ›Konstanzer Schule‹ – entfaltet ein Text seine Potenziale, und deshalb sollte man ihn vor allem dadurch bestimmen, wie er gelesen worden ist. Dabei sollen nicht nur wissenschaftliche, sondern ebenso Laienlektüren zu Wort kommen – auch sie stehen zu den Texten in einem dialogischen Verhältnis. Jauß hat sich dabei um **zwei zentrale Begriffe** bemüht:

- **Erwartungshorizont:** Jauß kennzeichnet mit diesem Begriff, den er aus der Wissenssoziologie Karl Mannheims übernommen hat, den Umstand, dass ein Text einen Horizont vorgibt, auf den der Leser mit seinem lebensweltlichen Erwartungshorizont antwortet – Einstellungen, Grundhaltungen, aber auch sein literarisches Vorwissen (z. B. über Gattungen, Motive, Themen oder Probleme) spielen hier mit hinein. Die literaturwissenschaftliche Aufgabe ist entsprechend, aus dem Text diejenigen gesellschaftlichen Fragen zu rekonstruieren, auf die der Text eine Antwort war – Fragen, die also zum Erwartungshorizont des historischen Lesers gehörten. So soll gezeigt werden, wie der einstige Leser ein Werk verstanden haben könnte.
- **Ästhetische Wahrnehmung:** Indem Jauß das Werk und sein Publikum im dialogischen Verhältnis sieht, stattet er aber auch grundsätzlich die Leser mit neuen Rechten aus. Anders als noch bei Gadamer ist nun davon die Rede, dass sie nicht nur Traditionen weitergeben, sondern »auch die aktive Rolle übernehmen können, auf eine Tradition zu antworten, indem sie selbst Werke hervorbringen« (1975a, S. 325). Umgekehrt eröffnet der Text im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte neue Ansichten und macht Wahrnehmungsangebote, die dem Leser fremd sind und die seine gewohnten Wahrnehmungsweisen in Frage stellen – dies in der Absicht, »ästhetische Wahrnehmung gegen den Zwang habitualisierter Erfahrung in einer entfremdeten Lebenswelt aufzubieten« (Jauß 1972, S. 35). Gerade in diesen ungewohnten Möglichkeitshorizonten der Literatur sieht Jauß, den Grundgedanken Schillers der ästhetischen Bildung aufgreifend, zugleich eine **geschichtsbildende Energie des Lesens**.

## Wolfgang Iser: Die Rolle des Lesers im Text

Insofern zielt Rezeptionsästhetik nicht nur auf den diachronen Vergleich von Rezeptionen, sondern bemüht sich auch auf synchroner Ebene, **ästhetische Angebote des Textes** und ihr Einlösen durch den Gegenwartsleser zu zeigen. Damit hat sich insbesondere Wolfgang Iser beschäftigt, der die Rolle des Lesers im konkreten Text untersucht hat, genauer: seine Möglichkeiten der Mitarbeit, die sich an den Textstrukturen entfalten können. **Zentrale Aspekte sind dabei:**

**Der ›implizite Leser‹:** Auch Iser zeigt den historischen Wandel der Leserrolle anhand von Texten (besonders dem englischen Roman), und insgesamt kann er seine Auffassung belegen, dass mit der beginnenden Moderne im 18. Jahrhundert zunehmend die **Aktivität der Leser/innen** gefragt ist. Sein Interesse richtet sich aber vor allem darauf, den Lesevorgang selbst zu untersuchen bzw. jene konstruktiven Leistungen, mit denen der Leser erst den Text ›generiert‹. Jeder Text fordert dabei einen bestimmten, impliziten Leser, entwirft also ein bestimmtes Lesersmodell. Damit lehnt er sich zunächst an Roman Ingardens phänomenologische Literaturwissenschaft an. Wenn dieser etwa davon ausgeht, dass das »literarische Werk ›lebt‹, indem es in einer Mannigfaltigkeit von Konkretisationen zur Ausprägung gelangt« (1965, S. 49), so macht Iser geltend, dass sich »das Werk zu seinem eigentlichen Charakter als Prozeß nur im Lesevorgang zu entfalten vermag« (1976, S. 39).

**Vom Text gesteuerte Leseprozesse:** Dabei zeigt Iser, wie der Leser vom Lektürebeginn an Bilder entwirft, sie beim Weiterlesen bestätigt sehen kann oder revidieren muss, wie er seine Lektüre im »wandernden Blickpunkt« (ebd., S. 186) aus unterschiedlichen Perspektiven zusammensetzt, daraus Hypothesen bildet oder sie wieder verwirft. Eine vom Text angezeigte Perspektive wird durch die **Vorstellungsbilder des Lesers** realisiert, von einer anderen ergänzt und wiederum korrigiert. Dies ist der Prozess des Illusionsaufbaus, der dadurch in Gang gebracht wird, dass ein Text Horizonte eröffnet, Andeutungen macht oder Ansichten bietet, die vorausweisen (Protention), oder dass er bei fortschreitender Lektüre auf das Zurückliegende Bezug nimmt (Retention).

**Leerstellen/Unbestimmtheitsstellen:** Besonders aktiv werden kann die Leserimagination dort, wo die Ansichten der fiktiven Welt unbestimmt bleiben oder ihre Semantik widersprüchlich ist: An **›Leerstellen‹** bzw. **›Unbestimmtheitsstellen‹** (wiederum mit Ingarden 1965, S. 53), also bei Kapitelenden, Handlungs- und Szenenwechsel, offenem Ende, fragmentarischer Darstellung müssen Rezipienten Verknüpfungen herstellen, die schließlich die Interpretation ausmachen. Literaturwissenschaft hat dabei zu zeigen, wie die Unbestimmtheitsstellen des Textes funktionieren und wie sie Leser/innen ansprechen, also eine **Appellstruktur** vorgeben, auf die Lesende reagieren müssen. Die Füllung der Leerstellen ist also nicht völlig beliebig, sondern durch den Textrahmen angebahnt.

## Rezeptionsästhetik und Strukturalismus

Indem der Leser in die Sprachspiele der fiktiven Textwelt einsteigt, sich mit ihnen auseinandersetzt und mit ihren Vorstellungen und Perspektiven handelt, bringt er den Text erst hervor. Im Sinne dieser von Iser vorgestellten Leseraktivitäten hat dann auch Karlheinz Stierle vom **Text als Handlung** (1975) gesprochen – einem nicht handgreiflichen, sondern einem symbolischen Handeln, was sich bereits an der Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und fiktionalen Texten ablesen lässt.

**Hans Ulrich Gumbrecht** (1975) hat kulturelle, literarische sowie wissenschaftliche Texte darauf hin untersucht, wie sie die Erfahrungsmuster des Publikums formen: Der Wissenshorizont einer bestimmten Zeit wird durch die Teilhabe des Autors gefiltert und in Form einer literarischen Gattung an den Leser weitergegeben, dessen wandelbarer Wissensbestand vom Text neu ›informiert‹ werden kann. Zunächst soll eine Hypothese darüber gebildet werden, welche Funktion bzw. Wirkungsabsicht ein Text für den zeitgenössischen Leser hatte. In der folgenden **Strukturanalyse** will Gumbrecht diese Hypothese von den Textphänomenen her beurteilen, so dass die Textstrukturen mit historischen Bedingungen, Wissenszirkulationen, sprachlichen Verhaltensweisen und Normen in Bezug gesetzt werden. Die Annahmen über einen Text müssen also auf beiden Seiten, am Publikumshorizont und an den Textstrukturen gleichermaßen, gezeigt werden.

Dieses Verfahren entspricht dem Wunsch, die Sinnbildungen und Reaktionen des Lesers an den Textstrukturen zu zeigen und den manchmal spekulativ bleibenden Ansätzen der Rezeptionsästhetik ein Fundament zu geben. Einen ähnlichen Rezeptionsbegriff hatten aus **strukturalistisch-semiotischer Perspektive** bereits Umberto Eco und Roland Barthes entworfen.

**Umberto Eco:** In *Das offene Kunstwerk* (1973) beschreibt Umberto Eco an Texten der Avantgarde (Joyce: *Ulysses* u. a.), wie fragmentarische Strukturen, Leerstellen und Polyvalenzen die Mitarbeit des Lesers herausfordern. Im modernen, offenen Kunstwerk wird der Leser zum Koproduzenten des Autors. Den Text begreift Eco als ein Verweissystem aus semantischen Knotenpunkten bzw. aus Zeichen, die der Leser mit seinem Horizont verknüpfen muss. Wenn nun der Text nach Oppositionsstrukturen oder Bedeutungseinheiten gegliedert wird, kann ein vorläufiges Ergebnis der Deutung (der Schlussinterpretant) benannt werden. Doch stellt dieser wiederum nur die Vorstufe neuer Interpretationen dar: Denn jede Interpretation verfährt ihrerseits mit Zeichen, die wiederum vom nächsten Interpreten entziffert werden usw. Dabei entstehen theoretisch unendliche Zeichenketten von Deutungen oder Kommentaren (**unendliche Semiose**). Leser/innen verformen dabei die Textstruktur nach ihren immanenten Regeln. Aus dem ›lector in fabula‹ soll ein ›lupus in fabula‹ werden, der Mut zum Widerstreit beweist (Eco 1987). Auch Eco favorisiert aber insgesamt den Leser, der sich mit den Strukturen des Textes auf ein kommunikatives Wechselspiel einlässt.

**Roland Barthes:** Radikaler noch wird bei Barthes der Leser in Szene gesetzt. Sein Verfahren, den Text in binäre Codes zu zergliedern (vgl.

Barthes 1987), ist zunächst von der präzisen strukturalen Analyse geprägt. Später wird daraus die Forderung, dass der Leser Texte zerschneiden oder zerlegen soll (*décomposition*) und mit der Festlegung der Textbedeutung, des Signifikaten, nicht vorschnell verfahren möge. Gegen die einfache Alltagslektüre soll der wissenschaftliche Leser neue Zugänge, Eingänge und Kontexte stiften, um im Text möglichst viele Markierungen und Spuren zu hinterlassen – als aktiver Leser, der nicht mehr Konsument, sondern Produzent ist (ebd., S. 8). Aufgabe der Lektüre ist dann, das Pluralische des Textes zur Geltung zu bringen, nicht es zu reduzieren. Dabei ist die Rede auch vom »Neuschreiben« des Textes; dieses könne nur in der **sternförmigen Fortschreibung des Sinnes** bestehen (ebd., S. 9).

Damit hätten die Befugnisse der Leser/innen ein Höchstmaß erreicht – allerdings mit dem Effekt, dass Barthes auch sie schließlich in einem Netz von Diskursen aufgehen lässt (s. Kap. 5.6). **Lust am Text** (1973) macht sich darin geltend, dass die Leser/innen genussvoll in den umgebenden Texten der Literatur und des Alltags aufgehen, in einem Textgewebe, das ein Eigenleben hat.

## Kritik und Perspektiven

Von sozialgeschichtlicher bzw. materialistischer Seite aus ist an der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule kritisiert worden, dass sie keinen empirischen Leser berücksichtige, sondern in der Welt eines idealen Lesers verbleibe, wie er vom Text her vorgesehen sei, ohne den materialen Unterbau, die ›Basis‹ gesellschaftlicher Verhältnisse mit einzubeziehen (vgl. Weimann 1977, S. XXVI). Diesem Einwand ist allerdings bereits Gumbrecht (1975) entgegengetreten, der an konkreten Analysen gezeigt hat, wie sich die Rolle des Lesers historisch wandelt und wie dies im Zusammenspiel mit Text- und Gattungsstrukturen dargestellt werden kann. Im Übrigen haben die berechtigten Vorbehalte nicht verhindert, dass Anregungen der Rezeptionsästhetik rasch aufgegriffen worden sind (vgl. Friedrich 2009).

## Weiterentwicklungen der Rezeptionsästhetik:

**Die empirische Rezeptionsforschung** untersucht, wie bestimmte Leseweisen zustande kommen, warum welches Publikum welche Texte bevorzugt und wie Textbedeutungen vom Leser konstruiert werden (Groeben 1977; Faulstich 1977). So lässt man etwa Leser/innen zu Texten freie Assoziationen produzieren, Inhaltsangaben machen, Paraphrasen liefern oder Wörter in Lücken einsetzen (vgl. Groeben 1977, S. 75 ff.). Daraus hat Groeben (angelehnt an Ingarden 1965) ›Konkretisationsamplituden‹ erstellt, die die Ausschläge des subjektiven Faktors beim Lesen veranschaulichen. Es zeigte sich, dass Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit nicht nur auf einige moderne Texte beschränkt bleiben, sondern als »Spielraumfaktor« prinzipiell »für alle literarischen Werke« gelte (1977, S. 35). Ferner

ließen sich Anhaltspunkte dafür finden, dass die kognitive Textverarbeitung der emotionalen entspricht (Faulstich 1977, S. 138).

**Empirisch-konstruktivistische Studien:** Zwar trennt Groeben die individuelle Konkretisation, die die Deutung vorstrukturiert, von der wissenschaftlichen Interpretation, denn diese müsse die Diskussion verschiedener Deutungsperspektiven auf Plausibilität hin umfassen. Im Rahmen seiner späteren empirisch-konstruktivistischen Studien hat Groeben (1992) aber gezeigt, dass auch im Wissenschaftsbereich Bedeutungen nicht nur rezipiert, sondern auch in Sinnfiguren konstruiert werden, und zwar »bis der Text einen für den Leser kohärenten Sinn ergibt« (1992, S. 620). Demzufolge wäre das Kriterium für Deutungen **nicht ›Richtigkeit‹, sondern ›Viabilität‹**, d. h. die Frage, wie es sich mit einer Interpretation leben lässt bzw. wie weit man mit ihr kommt, welche Perspektiven sie verspricht, ob die abgeleiteten Folgerungen aufgehen etc. Damit hängen Fragen der Interessantheit und der Anschlusspotenziale für weitere Arbeiten zusammen, die durch eine Interpretation ermöglicht werden. Die Autorintention rückt ebenso in den Hintergrund wie die werkadäquate Deutung. Die **Interpretation** wird vielmehr **als Mitkonstruktion von Welten** denkbar, die von vielen Leser/innen im Gespräch diskutiert werden kann (Schmidt 1990, S. 11–88).

### Grundlegende Literatur

**Barthes, Roland:** Lust am Text. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1973).

**Barthes, Roland:** S/Z. Frankfurt a. M. 1987 (frz. 1970).

**Eco, Umberto:** Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1973 (ital. 1962).

**Eco, Umberto:** Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1987 (engl. 1979).

**Gumbrecht, Hans Ulrich:** »Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie«. In: Poetica 7 (1975), S. 388–413.

**Ingarden, Roman:** Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965.

**Iser, Wolfgang:** »Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive«. In: Warning 1975, S. 253–276.

**Iser, Wolfgang:** Der Akt des Lesens. München 1976.

**Jauß, Hans Robert:** Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1970.

**Jauß, Hans Robert:** Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz 1972.

**Jauß, Hans Robert:** »Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur«. In: Poetica 7 (1975a), S. 325–343.

**Jauß, Hans Robert:** »Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ›bürgerlicher‹ und ›materialistischer‹ Rezeptionsästhetik«. In: Warning 1975, S. 401–434.

**Jauß, Hans Robert:** Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1991.

**Schmidt, Siegfried J. (Hg.):** Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1990.

**Stierle, Karlheinz:** Der Text als Handlung. München 1975.

**Warning, Rainer (Hg.):** Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975.

**Winko, Simone/Köppe, Tilmann:** Rezeptionsästhetik. In: Dies.: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2008, S. 85–96.

### Zitierte/weiterführende Literatur

**Aissen-Crewett, Meike:** Rezeption als ästhetische Erfahrung. Potsdam 1999.

**Faulstich, Werner:** Domänen der Rezeptionsanalyse: Probleme, Lösungsstrategien, Ergebnisse. Kronberg/Ts. 1977.

**Friedrich, Hans-Edwin:** Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie. In: Jost Schneider (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin/New York 2009, S. 597–628.

**Groebe, Norbert:** Literaturpsychologie. Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma – durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen. Kronberg/Ts. 1977.

**Groebe, Norbert:** »Empirisch-konstruktivistische Literaturwissenschaft«. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 619–629.

**Weimann, Robert:** Literaturgeschichte und Mythologie. Frankfurt a. M. 1977.

## Arbeitsaufgaben

1. Wie lässt sich die Annahme eines aktiven Lesers hermeneutisch begründen?
2. Welche praktischen Anwendungsfelder hat die Rezeptionsästhetik gefunden?
3. Was sind Leerstellen und wie kann der Leser mit ihnen umgehen (Bsp.: der Erzählschluss von Georg Büchners *Lenz*)?
4. Was ist an der Rezeptionsästhetik kritisiert worden?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.5 | Psychoanalytische Literaturwissenschaft

### Zum Begriff

Maßgeblich für das Entstehen der **psychoanalytischen Literaturtheorie** waren die Versuche Sigmund Freuds ab 1900, ausgehend von der neurologischen Medizin eine Lektüre der Seele vorzunehmen, also die Persönlichkeit mit ihren Anteilen des Unbewussten systematisch zu interpretieren. Die Literaturwissenschaft hat diese Anregungen seit den 1960er Jahren auf drei Ebenen verfolgt, nämlich den künstlerischen Schaffensprozessen allgemein, der Figurenpsychologie innerhalb der Texte sowie der Rezeptionstheorie des Lesevorgangs.

### 5.5.1 | Freuds Grundlagenbegriffe

Freuds Studien haben bereits eine literarische Tradition: Die Bemühungen von Karl Philipp Moritz um 1780, kleine Fallstudien zu Merkwürdigkeiten, Träumen oder Phantasien von befragten Personen oder seiner selbst aufzuzeichnen und dies auch in Literatur zu übersetzen (*Anton Reiser*,

1785–90), können ebenso als Vorläufer gelten wie die **psychologischen Interessen romantischer Autoren**, die das Thema der Phantasie oder des Wahnsinns explizieren – etwa Jean Paul, Heinrich von Kleist oder E. T. A. Hoffmann.

Medizin und Geisteswissenschaften bilden die Spannungspole Freuds, der sich zwischen dem **naturwissenschaftlichen Erklären** und dem **geisteswissenschaftlichen Verstehen** bewegt. Das zeigt sich nicht nur an den umfangreichen Studien, die Freud zu literarischen Texten oder Werken der Bildkunst mit künstlerpsychologischen und formalen Aspekten vorgelegt hat (z. B. *Das Unheimliche* zu E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, IV, S. 241–274).

**Beschreibung der Traumarbeit:** In seiner zentralen Schrift, der *Traumdeutung* (1900), werden neben Erörterungen über psychische Energien und Kräfte auch minutiöse Interpretationen von Traumbildern und Traumtexten gegeben, die verdrängte Wünsche oder Problemkomplexe zeigen und so Auskunft über das Unbewusste geben können. Die Traumarbeit wandelt den zugrundeliegenden latenten Traumwunsch in einen konkreten, manifesten Trauminhalt um. Besonders hier zeigt Freud seine philologische Raffinesse, indem er Mechanismen der Bildverdichtung und Bildverschiebung, Darstellungsformen und Bildsymboliken des Traums als verkleidete Darstellung latenter Gedanken analysiert (II, S. 280–487). Diese philologische Auslegung von Dichtungsformen und traditionsreichen Stoffen bildet eine Arbeitsgrundlage Freuds (vgl. Ricœur 1969) von der Annahme eines Ödipus-Komplexes bis zu seinen späteren mythologischen Konzepten.

**Tiefenhermeneutik:** Dass Freud dabei nicht nur auf Vereindeutigung der Interpretation zielt (was ein therapeutisches Interesse sein könnte), sondern eingesteht, dass jede Deutung eines psychischen und auch kulturellen Phänomens unabschließbar ist und **Überdeutung** geradezu notwendig wird (s. Kap. 5.2.2), zeigt wiederum seine Nähe zur romantischen Hermeneutik. Immer handelt es sich um ein **Deutungsspiel** von Vermutung und Bestätigung oder Verwerfung, also um ein kommunikatives Zusammenspiel von Deuter und Text (oder Patient), was dem Modell des hermeneutischen Zirkels entspricht und von Ricœur (1969) als Tiefenhermeneutik bezeichnet wird. Der Psychoanalytiker Alfred Lorenzer kann deswegen mit Recht resümieren: »Die Hermeneutik, dieses feine Fräulein aus alter Familie, wird in der Psychoanalyse zu einem sinnlichen Verhältnis geführt« (1977, S. 115).

**Kulturtheorie:** In seiner vom Ersten Weltkrieg geprägten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) sind es Eros und Thanatos, die als Lebens- und Todestrieb bzw. Lust- und Realitätsprinzip seine Kulturbeschreibungen prägen. Fasse Freud vorher den Begriff des Traumas schulmedizinisch als nicht bewältigten Reizanprall im Wahrnehmungsapparat eines Individuums, sieht er fortan den Menschen in seinen soziohistorischen Bedingungen, wozu Krieg, Gefahren und modernes Lebenstempo gehören. Nicht nur führt dann das Prinzip Eros zur Ausbildung entwickelter Lebensformen, sondern Freud benennt auch Thanatos als Gegenprinzip, das im traumatischen Wiederholungszwang auf den Niedergang orientiert ist (III, S. 213–272).

**Ebenen der Deutung:** Die Deutungsgegenstände Freuds reichen also von der individuellen Ebene bis zur gesellschaftlichen wie auch historischen Dimension. Das Deutungsmuster ist allgemein, eine psychische, kulturelle oder auch politische Äußerung als Text zu lesen, aus dem eine tiefere Bedeutung als Subtext zu entziffern ist.

### 5.5.2 | Anwendungen in Literatur- und Nachbarwissenschaften

Insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren haben sich literaturwissenschaftliche Studien die unterschiedlichen Aspekte der Psychoanalyse angeeignet (eine generelle Übersicht bieten Schönau/Pfeiffer 2003). Freuds Praxis und die Dilthey'sche Absicht, das Kunstwerk im Lebenszusammenhang des Künstlers zu interpretieren (s. Kap. 5.2), standen Pate für eine in der Folge stark verkürzende **biographische Methode der Autorpsychologie**: Der Autor wurde auf der Couch platziert und nach seinen unbewussten Motiven oder Traumata abgesucht, sein Text also als Formulierung seiner seelischen Probleme gelesen – ein Forschungsinteresse, das nicht selten auch auf Sensationseffekte aus ist, so z. B. wenn Studien über Kafka immer wieder seinen Vaterkomplex herausarbeiten oder im Falle Thomas Manns aus den Texten Familienprobleme herausgelesen werden (vgl. Finck 1973). Problematisch ist die Fragestellung insofern, als meistens der Text auf die Psychologie des Autors verkürzt wird und die Deutung tendenziell mehr über den Deuter selbst als über den Autor verrät.

### Anwendung in der Literaturwissenschaft

**Künstlerische Schaffensprozesse:** Aus der Autorpsychologie hat sich ein weiterer, ebenfalls in der Psychoanalyse verankerter Forschungszweig entwickelt, nämlich die Untersuchung des künstlerischen Prozesses selbst. Die romantische Annahme, dass Genie und Wahnsinn im engsten Zusammenhang stehen (vgl. auch Lombrosos Buchtitel von 1885), hat Freud in seinen Kunststudien dahingehend gewandelt, dass alle Phantasie auch in die **künstlerische Form** übersetzt werden müsse, um dort objektive Geltung zu bekommen. Vorbild für die Forschung sind Freuds Ausführungen über den *Dichter und das Phantasieren* geworden, die das Kunstwerk als Möglichkeitsraum von Affektgestaltung zeigen (X, S. 159–170). Der Literatur- und Kunstpsychologe Ernst Kris hat in diesem Sinne die Beteiligung des Bewusstseins beim künstlerischen Gestalten betont: »the regression in the case of the aesthetic creation [...] is purposive and controlled« (1952, S. 253). Die Inspiration als Grundlage müsse entwickelt und ausgearbeitet werden.

Im Zusammenspiel von Unbewusstem und bewusster Gestaltung von Phantasien, Bildern und Impulsen liegt bis heute das Interesse der psychoanalytischen Literaturwissenschaft (vgl. Curtius 1976). Sie erstreckt sich dabei auf verschiedene **Formen der Kreativität** und auf die Frage, inwieweit es sich dabei um Sublimierungen des Unbewussten handelt,



bis hin zu praktischen Überlegungen zu den günstigsten Voraussetzungen von Kreativität, die in der Psychologie (Guilford 1968) oder in der neueren Kreativitätsforschung (Brodbeck 1995) angestellt werden.

**Die Figurenpsychologie** ist ein weiteres Forschungsfeld, das die Konstellationen der Figuren im Text zeigt, ohne dabei auf den Autor zu schließen. Fragestellungen sind z. B., warum eine Figur auf bestimmte Weise denkt, phantasiert oder agiert und wie ihre rätselhaften Verhaltensweisen zu erklären sind. Besonders die problematischen Gestalten haben die Literaturwissenschaft mit Analysen beschäftigt (Wünsch 1977, S. 50). Die Zuordnung zu einem Persönlichkeitstyp (etwa dem Melancholiker oder der Hysterikerin) ist dann aber oft bloßes Etikettieren (ebd., S. 49 f.). Solche Aspekte der Figurenpsychologie haben seit den 1970er Jahren in den literaturwissenschaftlichen Methodenkanon Eingang gefunden. So gibt es etwa Analysen über den autoritären Charakter Diederich Heßklings in Heinrich Manns *Der Untertan* oder über die Ich-Dissoziation im Umfeld des Expressionismus (Vietta/Kemper 1997, S. 30–185).

**Rezeptionstheorie:** Norman Holland hat zeitgleich zur Rezeptionsästhetik und ihrer Entwicklung zur empirischen Rezeptionsforschung eine psychoanalytische Rezeptionstheorie ausgebildet. Auch Holland untersucht die sehr unterschiedlichen Reaktionen empirischer Leser auf einen Text, wobei er ihre freien Assoziationen, die Freud bereits als eine Deutungsmethode einsetzte, ebenso wie ihre schriftlichen Aufzeichnungen berücksichtigt, um ferner durch psychoanalytische Interviews parallele Tiefenstrukturen von Texten und Lesern aufzudecken. Deutlich wird für Holland, dass Leser/innen grundsätzlich bemüht sind, eigene Lebenselemente und Phantasien auf den Text zu projizieren – eine Grundeinsicht der Hermeneutik. Lektüre ermögliche es dem Leser dabei, die unbewusste innere Zensur zu umgehen und ein angstfreies Verhältnis zu seinen Phantasien zu schaffen. Diese Phantasien ergeben sich aus einem kreativen Zusammenspiel von Leser und Text, das zu beschreiben ist als Übertragung der Autorphantasien auf den Leser, der in Form einer Gegenübertragung auf den Autor reagieren kann (Holland 1975, S. 113 ff.).

Mit diesen unterschiedlichen Aspekten arbeitet in der Bundesrepublik seit den 1970er Jahren vor allem die **Freiburger literaturpsychologische Schule**. Deren Vertreter haben anthropologische Komplexe thematisiert wie das Trauma (Mauser 2000a) oder Literatur und Sexualität (Cremerius 1991) sowie auch Aspekte der Autorpsychologie (Pietzcker 1996; Mauser 2000b).

Seit den 1980er Jahren werden auch die Anregungen, die Jacques Lacan mit seiner **strukturellen Psychoanalyse** gegeben hat, in der Germanistik aufgegriffen (vgl. Stiegler 2015). Lacan geht es nicht mehr wie Freud darum, das Ich zu stärken, sondern die wechselseitige Bestimmtheit und Abhängigkeit der Subjekte zu zeigen. Diese werden nicht autonom, sondern als grundlegend heteronom begriffen, also als fremdbestimmt dargestellt (*Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, I, S. 63–70). Dieses Subjekt im Spiel seiner strukturellen Beziehung zu anderen gilt es zu analysieren, was Lacan auch in seinen gelegentlichen Analysen literarischer Texte leistet (z. B. zu E. A. Poes *The Purloined Letter*, I, S. 7–60): Die einzelnen Figuren stehen im beweglichen Bezug zu

anderen, haben keine feste eigene Identität, sondern handeln aufgrund ihrer Annahmen über die jeweilige Fremdperspektive des Gegenübers. Weiterhin erscheinen sie nicht mehr als Souverän ihrer Sprache bzw. Aussagen, sondern werden von der Sprache anderer ›gesprochen‹ und von einem leeren Signifikanten (bei Poe dem versteckten Brief) in ihrem Denken und Handeln geleitet. Ein Frageansatz liegt also auch darin, wie Schrift und Literatur als Medium die psychischen Inhalte strukturieren (vgl. Weber 1990).

Den Ansatz der Auflösung und Fremdbestimmtheit des Subjekts hat insbesondere Friedrich Kittler (1977) aufgegriffen, um an seiner Deutung von Goethes *Wilhelm Meister* zu zeigen, wie die Hauptfigur durch fremde Schriften bzw. ein Archiv strukturiert wird. In dieser Sicht wird der Mensch zur Durchgangsstation bzw. zum Medium für die Wünsche und die Sprache anderer. Dieser Ansatz ist in den 1980er Jahren in die Beobachtung des Sprechens und Schreibens unter Medienbedingungen gemündet (zur Medienpsychologie s. Kap. 5.10).

### Grundlegende Literatur

**Berg, Henk de:** Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft: eine Einführung. Tübingen 2005.

**Cremerius, Johannes** (Hg.): Psychoanalytische Textinterpretation. Hamburg 1974.

**Curtius, Mechthild:** Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Frankfurt a. M. 1976.

**Freud, Sigmund:** Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1969 ff. (bes. Die Traumdeutung, Bd. II; Jenseits des Lustprinzips, Bd. III, S. 213–272; Schriften zu Kunst und Literatur, Bd. X).

**Holland, Norman:** 5 Readers Reading. New Haven/London 1975.

**Kaus, Rainer J.:** Literaturpsychologie und literarische Hermeneutik: Sigmund Freud und Franz Kafka. Frankfurt a. M. 2004.

**Kris, Ernst:** Psychoanalytic Explorations in Art. New York 1952.

**Lacan, Jacques:** Schriften, Bd. I. Hg. von Norbert Haas. Olten/Freiburg i. Br. 1973.

**Lohmann, Hans-Martin/Pfeiffer, Joachim** (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2006.

**Lombroso, Cesare:** Genie und Wahnsinn. Leipzig 1885 (ital. 1863).

**Lorenzer, Alfred:** Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis. Frankfurt a. M. 1977.

**Ricœur, Paul:** Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Frankfurt a. M. 1969 (frz. 1965).

**Schönau, Walter/Pfeiffer, Joachim:** Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 2003.

### Zitierte Literatur

**Brodbeck, Karl-Heinz:** Entscheidung zur Kreativität. Darmstadt 1995.

**Cremerius, Johannes** (Hg.): Literatur und Sexualität. Würzburg 1991.

**Finck, Jean:** Thomas Mann und die Psychoanalyse. Paris 1973.

**Guilford, Joy P.:** »Creativity«. In: Ders.: Intelligence, Creativity and their Educational Implications. San Diego 1968, S. 77–96.

**Kittler, Friedrich A./Turk, Horst:** Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Frankfurt a. M. 1977.

**Mauser, Wolfram:** Trauma. Würzburg 2000a.

**Mauser, Wolfram:** Georg Christoph Lichtenberg. Vom Eros des Denkens. Würzburg 2000b.

**Pietzcker, Carl:** Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesental. Freiburg i. Br. 1996.

- Stiegler, Bernd:** Sigmund Freud/Jacques Lacan: Psychoanalyse. In: ders.: Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2015, S. 47–60.
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg:** Expressionismus. München 1997.
- Weber, Samuel:** Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse. Wien 1990.
- Wüsch, Marianne:** »Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse«. In: Methoden der Textanalyse. Hg. von Wolfgang Klein. Heidelberg 1977, S. 45–60.
- Wyatt, Frederic:** »Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur. Phantasie, Deutung, klinische Erfahrung«. In: Curtius 1976, S. 335–357.

## Arbeitsaufgaben

1. Auf welchen Gebieten hat sich die Psychoanalyse auf die Literaturwissenschaft ausgewirkt?
2. Warum ist es problematisch, den Autor »auf die Couch zu legen«?
3. Warum kann man die Psychoanalyse auch als »Tiefenhermeneutik« bezeichnen?

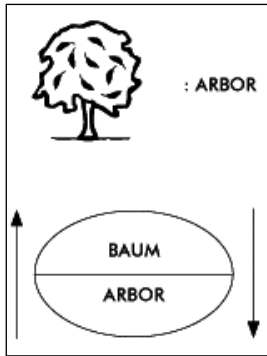
**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.6 | Strukturalismus, Poststrukturalismus, Dekonstruktion

### 5.6.1 | Strukturalismus

Der **literaturwissenschaftliche Strukturalismus** kann grundsätzlich als eine Gegenbewegung zu jeder Form von Hermeneutik (s. Kap. 5.2) verstanden werden. Während die hermeneutische Interpretation das, was hinter den sprachlichen Zeichen vermutet wird (Bedeutung, Sinn bzw. die Welt der **Signifikate**) erarbeitet, so analysiert der Strukturalismus die Beziehung der Zeichen untereinander auf der Ebene der **Signifikanten**. Auf dieser Ebene werden kulturelle Phänomene im Hinblick auf ihre Struktur beschrieben: Dargestellt werden die Relationen und Differenzen *zwischen* allen zeichenhaften Bestandteilen eines kulturellen Gegenstandes, nicht deren Substanz selbst. Damit will der Strukturalismus auch dem Ideal einer quasi-naturwissenschaftlich exakten Beschreibung folgen und diese auf literarische Texte, aber auch umfassende kulturelle Phänomene anwenden (vgl. Stiegler 2015, S. 61–73).

Zum Begriff



Saussures  
Zeichenmodell:  
Zusammenhang  
von Signifikat und  
Signifikant

**Ausgangspunkt in der Linguistik:** Ferdinand de Saussure hatte in seinem *Cours de linguistique générale* (posthum 1916) **Sprache als System von Differenzen** beschrieben und nicht als Universum von Bedeutung tragenden Wesenheiten. Demnach besteht der Wert des einzelnen sprachlichen Zeichens nicht darin, dass es sich bedeutend auf irgendetwas Außersprachliches, Wirkliches bezieht. Entscheidend ist vielmehr die Position des Zeichens (Signifikat/Signifikant) im Beziehungsgefüge des Sprachsystems (zum sprachwissenschaftlichen Strukturalismus vgl. Piaget 1973, S. 72 ff.; Albrecht 2006).

**Der semiotische Kulturbegriff:** Im Anschluss an de Saussure ist die Zeichenanalyse auf potenziell alle kulturellen Phänomene ausgedehnt worden. Diese werden dann wie die Sprache analysiert, als Anordnung von Zeichen, deren Wert von den Beziehungen unter den Zeichen selber abhängt. Äußere Bestimmungen und Determinanten wie der Bezug zur Wirklichkeit werden irrelevant. Für den Strukturalisten kann die ganze Welt eine Sprache sein, ein Text, dessen Zeichen man entziffern muss. **Claude Lévi-Strauss** übertrug das strukturalistische Denkmodell auf die **Ethnologie**, die Erforschung archaischer und ursprünglicher Kulturen: Er untersuchte mythische Erzählungen und kultische Praktiken einzelner polynesischer Völker auf deren zeichenhafte Strukturmodelle hin, die er dann als repräsentativ für die jeweilige gesamte Kultur verstand (vgl. *Taurige Tropen*, 1955). Dabei stellte er Beobachtungen über die Raum- und Zeitbegriffe an (vgl. etwa Lévi-Strauss 1962) und analysierte rhetorische Figuren bzw. Tropen und Bilder in Denk- und Wahrnehmungsformen unterschiedlicher Kulturen.

**Strukturelle Psychoanalyse:** In Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse hat Jacques Lacan nicht versucht, wie noch Freud an einer Stärkung des autonomen Ich zu arbeiten, sondern vor allem die wechselseitige Bestimmtheit der Subjekte zu zeigen. Diese seien durch ihre jeweiligen Annahmen voneinander, also durch Perspektivübernahmen geprägt. Abhängig ist das Subjekt insofern von anderen Subjekten, aber auch von der Sprache. Nur vermeintlich setzt es die Sprache souverän als Mittel ein, vielmehr werde es von der Sprache anderer beherrscht. Diese strukturiere **das Unbewusste wie eine Sprache**, ähnlich wie rhetorische Figuren, etwa Metapher und Metonymie (s. Kap. 5.5).

**Politische Wissenschaften:** Louis Althusser hat die Trennung der Zeichenebenen in Signifikant und Signifikat genutzt, um zwischen den Ebenen der sichtbaren gesellschaftlichen Phänomene und ihren zugrundeliegenden Tendenzen zu unterscheiden. Damit wird die Frage nach den ideologischen Grundlagen einer Gesellschaft in den Blick gerückt, von denen literarische Texte abhängig sind. Diese Grundlagen sind als abwesende, aber wirksame Altruismus zu analysieren. Sie sind das »Verborgene in dem gelesenen Text«, das wiederum in Strukturzusammenhang mit anderen Texten zu setzen ist und insgesamt als Symptomatologie der bürgerlichen Welt aus marxistischer Sicht gelesen wird (Althusser/Balibar 1972, S. 32). Auch das Ich ist, ganz ähnlich wie bei Lacan, nur eine Funktion – die hier aber nicht in privaten, sondern in konkreten politischen Formationen angegeben wird. Dieser Ansatz hat grundlegend auf den Althus-

ser-Schüler Michel Foucault und seine Ausprägung der Diskursanalyse gewirkt (s. Kap. 5.8).

## Text- und Literaturwissenschaft

Lévi-Strauss, Lacan oder Althusser hatten großen Einfluss auf die Diskussionen der 1970er Jahre in Deutschland, aber es war vor allem die Schule des russischen Formalismus mit der Leitfigur **Roman Jakobson**, die die literaturwissenschaftlichen Debatten seit Ende der 1960er Jahren beeinflusste. Auch dort ist der Gedanke prominent, dass Literatur nur indirekt über gesellschaftliche Wirklichkeit, nicht über die Welt und schon gar nicht über den Autor spricht: Sie organisiert Zeichen auf ihre spezifische Weise. Generell geht Jakobsons Argumentation dahin, dass Literatur die Aufmerksamkeit besonders auf die eigene **Sprachform**, also die Signifikantenebene richtet und in dieser selbstbezüglichen Organisation von der Alltagssprache abweicht. Diese Differenzqualität hängt also vor allem an der **poetischen Sprachfunktion**, die die Dichtung als anspruchsvolles Spiel kennzeichnet. Dieses muss nicht auf ein außersprachliches Ding verweisen: »Indem sie das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet, vertieft diese Funktion die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte« (Jakobson 1993, S. 92 f.).

Wenn sich das Sprachzeichen (und mit ihm der Lautcharakter oder die Optik des Wortes) in den Vordergrund stellt, wird laut Jakobson der Durchblick auf die normalerweise hinter der Sprache befindlichen Bedeutungsräume verstellt. Dies ist verschiedentlich als Effekt des **foregrounding** bezeichnet worden (ebd., S. 79). Es handelt sich um eine Art Verfremdungseffekt, der darauf beruht, dass der Signifikant der Rede bzw. die sprachliche Oberfläche gegenüber der Bedeutungsebene wichtiger geworden ist.

Das konkrete Verfahren ähnelt in manchem der werkimmanenten Interpretation, es ist allerdings deutlich präziser. Jakobson untersucht z. B. die verschiedenen **strukturbildenden Prinzipien der lyrischen Rede**:

- syntaktische Muster wie den Parallelismus,
- die Wortklassen, aus denen der Text gefertigt ist, und ihre statistische Häufung,
- das differenzenreiche Spiel mit den Personalpronomina etwa von Brechts Gedicht *Wir sind sie* (1930),
- die lautliche Seite des Wortmaterials,
- das Spiel mit Lauten, also Assonanzen und Alliterationen,
- binäre Kodierungen, die den Text strukturieren, wie »einer – viele«, »Ganzes – Teil« u. Ä. (vgl. Jakobson 1976).

Untersuchungs-  
ebenen

Jakobson geht es nicht darum, was etwa Brecht mit seinem Text »sagen wollte«. Die Rolle des Autors wird hier bewusst in den Hintergrund gestellt, auch zielt Jakobsons Analyse nicht auf eine Bedeutung hinter dem sprachlichen Material. Sein Interesse ist die analytisch differenzierte **Beschreibung der sprachlichen Struktur** des Gedichts selbst, das in seinen internen, textimmanenten Relationen dargestellt wird und insofern möglichst ideologiefrei gelesen werden soll.

Ging es Jakobson vor allem um Strukturen der lyrischen Rede, untersucht die **strukturelle Textlinguistik** eingehend die narrativen Muster. **Algirdas J. Greimas** und später auch der bulgarische Literaturwissenschaftler **Tzvetan Todorov** übertrugen das Denkmodell auf die Analyse narrativer Texte: Ihre Analysen zielen auf eine erzählerische Tiefenstruktur ab, die hinter der Oberfläche des Textes als grundlegendes Muster sichtbar gemacht werden müsse. **Gérard Genette** hat neben der Untersuchung von temporalen Erzählstrukturen auch gezeigt, welche Gegenstandsebenen Erzähltexte haben können. Etwas anders als Jakobson nimmt er aber auf beide Sprachebenen Bezug: auf den Code bzw. die Zusammensetzung der Zeichen ebenso wie ihre Nachricht bzw. Bedeutung. In der Analyse von Metaphern- und Metonymiestrukturen in Erzählketten setzen sich die Ansätze Jakobsons fort (insbesondere bei Proust, vgl. Genette 1966).

**Roland Barthes** hat die textuellen Analysen zu Untersuchungen eines umfassenden kulturellen Zeichenfeldes erweitert, das auch die Alltagskultur umfasst. Er führt beispielsweise an einer Kosmetikwerbung vor, wie deren textliche Struktur die **Oppositionen** ›alt/jung‹ und ›trocken/flüssig‹ organisiert und schließlich die positiven Werte mit neuen Bedeutungsmerkmalen auflädt: Was vorher nur ›flüssig‹ bedeutete, wird nun mit Jugend, Schönheit, Frische verbunden (vgl. Barthes 1957/1970, S. 47 ff.). Hinter der wörtlichen Oberfläche des Textes wird so eine Tiefenstruktur miteinander konnotierter Oppositionen sichtbar, auf deren Beschreibung die Analyse zielt. Die Zeichenwelten zwischen Texten, Bildern, Karten oder allen möglichen anderen Kulturphänomenen werden wiederum als »System differenzieller Verhältnisse, nach denen sich die symbolischen Elemente gegenseitig bestimmen«, analysiert (Deleuze 1975, S. 279). Ähnlich verfährt Barthes auch im Blick auf die *Sprache der Mode* (1967/1985), die er ebenfalls nach Oppositionen untersucht und in ihren semantischen Verschiebungen analysiert. **Zerlegung der Texte aller Art in Codes** und das neue Arrangement der Teile, Analyse und Synthese zusammengenommen machen die strukturalistische Tätigkeit aus (vgl. Barthes 1966).

**Rezeptionstheorie:** Roland Barthes leistet in seiner Studie *S/Z* eine Analyse, die den Text in Codes (und diese in Oppositionspaare) unterteilt – was seiner Forderung entspricht, dass der Leser Texte zerschneiden oder zerlegen soll (*décomposition*) und er mit der Bedeutungszuschreibung von Signifikaten nicht vorschnell verfahren möge.

**Umberto Eco** hat die Tätigkeit des Lesers in *Das offene Kunstwerk* (1973) ganz ähnlich als Mitarbeit in einer Struktur beschrieben, was besonders für Texte der Avantgarde gelte (Joyce: *Ulysses* u. a.). Fragmentarische Strukturen, Leerstellen und Polyvalenzen fordern die Mitarbeit des Lesers heraus; im modernen, offenen Kunstwerk wird der Leser zum Ko-produzenten des Autors. Den Text begreift Eco als ein **Verweissystem aus semantischen Knotenpunkten** bzw. aus Zeichen, die ein Netzwerk bilden und die der Leser mit seiner semantischen Welt verknüpfen muss. Wenn nun der Text nach Oppositionsstrukturen oder Bedeutungseinheiten gegliedert wird, kann ein vorläufiger Schlussinterpretant (das Ergebnis der Deutung) benannt werden. Doch stellt er wiederum nur die Vor-

stufe neuer Interpretationen dar: Denn jede Interpretation verfährt ihrerseits mit Zeichen, die wiederum vom nächsten Interpreteten als Zeichen entziffert werden usw. Dabei entstehen theoretisch unendliche Zeichenketten (*unendliche Semiose*). Die Textstruktur braucht die Mitarbeit des Lesers, der den Text nach seinen immanenten Regeln verformt.

## Würdigung und Kritik

Folgende **Analyseperspektiven der Strukturalisten** sind bei aller individuellen Unterschiedlichkeit charakteristisch:

- **Prinzip der Differenz:** Sprachliche Bedeutungen sind nicht natürlich festgelegt oder als Substanzen greifbar, sondern sie sind durch Differenzen zu anderen Sprachelementen bestimmt, mit denen sie ein System bilden.
- Die **Arbitrarität des Sprachzeichens** bei de Saussure wird auf Texte ausgedehnt, die nicht mehr als feste Bedeutungseinheiten oder inhaltliche Substanzen gesehen werden.
- **Wechselseitige Bestimmung:** Kulturelle Erscheinungen treten in gegenseitiger Abhängigkeit bzw. in einem relationellen System differenter Verhältnisse auf.
- **Oppositionen:** Die Analyse erfolgt in Oppositionen bzw. binären Codes.
- **Unterschiedliche Zeichensysteme:** Mit Jakobson wird der Untersuchungsgegenstand ›Sprache‹ auf die literarischen Texte ausgedehnt, mit Eco und Barthes werden auch andere Zeichensysteme als ›Texte‹ lesbar gemacht (Bilder, die ›Sprache‹ der Mode usw.).
- **Synchronie:** Anders als beim historischen Tiefenblick des Geschichtsdenkens (etwa der Hermeneutik) wird auf der Zeitebene der Gegenwart gearbeitet.
- **Zweifel am Subjekt:** Das Subjekt wird nicht als selbständige Einheit, sondern in Abhängigkeit von Strukturen, Wissensordnungen oder Archiven gesehen, also als unpersönlicher Faktor, der seinen Aufenthaltsort zwischen den Systemplätzen wechselt.

Ebenen  
der Analyse

**Dem Vorwurf**, der Strukturalismus beschränke sich auf die reine Synchronie, lassen sich die zunehmenden Bemühungen Foucaults, die Analysen in die historische Tiefe zu treiben, entgegenhalten (Kap. 5.8). Insbesondere wurde dem Strukturalismus gerne ein ›Antihumanismus‹ vorgeworfen, da er das Subjekt als sinngebende Einheit oder Instanz abschaffe. Die Frage, ob nicht Sinnstiftung, ästhetische Tätigkeit oder Erlebnissfähigkeit beim Subjekt auch analytisch zu berücksichtigen seien – was die Strukturalisten als unpräzise abtun würden –, ist im Blick zu behalten.

## 5.6.2 | Poststrukturalismus

### Zum Begriff

Autoren wie Barthes oder Lacan haben ohne ausdrücklichen Programmwechsel bestimmte Ansätze des Strukturalismus zum **Poststrukturalismus** erweitert und gegen Ende der 1960er Jahre damit begonnen, jenseits der geschlossenen Strukturen und binären Codes nun die **Eigendynamik der Signifikanten** und ihre (produktive) Unordnung zu untersuchen. Dabei werden Sprach-, Bild- oder andere Zeichen als offene Prozesse begriffen, deren Bewegungsrichtungen nachgezeichnet werden soll, was selbst als ästhetische Tätigkeit verstanden wird.

**Überwindung des Strukturalismus:** Arbeiteten die Strukturalisten als Systematiker und versuchten sie, Ordnungen zu analysieren, so führt nun die poststrukturelle Praxis **Unordnungen** vor und erweist gerade die Unmöglichkeit systematischer Inventarien (vgl. Culler 1999, S. 21). Beobachtet wird insofern keine feste Architektur von Strukturen bzw. Codes, sondern die Verstreuung von Sinnstrukturen zu Partikeln. Fluchtlinien und Kraftfelder sind es, die in das kulturelle Zeichengebäude hineingelegt werden können.

### Grundbegriffe der poststruk- turalistischen Analysetätigkeit

- **Rhizom:** Deleuze und Guattari (1980/1997) haben die gesellschaftliche Zeichenarchitektur als ein Rhizom analysiert – als ein unendlich verzweigtes Wurzelgeflecht, in das man unter anderem über Texte hineinfinden kann. Den Aussageverkettungen des Textes folgend, könne man Beobachtungen darüber anstellen, wie Literatur Fluchtlinien aus gesellschaftlichen Zusammenhängen zeichnet, die aber zugleich noch dieser politisch-gesellschaftlichen Maschine zugehören. Zwischen Literatur und Philosophie soll sich die Schreibtätigkeit profilieren, wofür Deleuze die Maxime ausgibt: »das Schreiben als einen Strom behandeln, nicht als einen Code« (Deleuze 1993, S. 17).
- **Dissémination:** Der Gedanke des prozessualen Schreibens entspricht auch der Analysetätigkeit, die nicht neue, feste Einheiten schafft, sondern Sinn auflöst und zerstreut, was Jacques Derrida (1967/1972) als *dissémination* bezeichnet hat: Die Sinnverstreuung führt zu einem Kräftespiel von Signifikanten, die von jedem Sinnursprung wegstreben.
- **Prozesse ersetzen feste Einheiten:** Den sinnlichen Faktor in die Wissenschaften einzuführen, der kalten, rationalen Analyse eine »Lust am Text« entgegenzusetzen (Barthes 1973/1987), war zu Beginn der 1970er Jahre ein breiter Trend. Barthes, der in seinen Studien zur Alltagskultur noch strukturalistisch argumentierte, formuliert als einer der ersten die **Kritik am Strukturalismus**, der von einer sehr stabilen, festen Beziehung etwa zwischen Tiefen- und Oberflächenstruktur ausging. Diese Selbstkritik des Strukturalismus öffnet ihn zum Poststrukturalismus hin. Hier wird die Betonung der Signifikanten, d. h. der Zeichen radikalisiert: Bedeutung, Subjekt, Welt, Geschlechterrolle usw. sind keineswegs tatsächliche Einheiten, sie haben keine Essenz oder Wesenheit. Sie sind lediglich Produkte von Zeichenprozessen, er-



zeugt über eine Vielzahl gesellschaftlich umlaufender Diskurse (zur Diskursanalyse s. Kap. 5.8; zu Gender Studies Kap. 5.11.2).

- **Veränderung des Interpretationsverständnisses:** Wenn das Verhältnis von Signifikant und Signifikat gelockert ist, durchfließen oder durchkreuzen Lektüren bzw. Deutungsstränge den Text, ohne feste Bedeutung zu produzieren (vgl. Barthes 1987/1973, S. 9f.). Interpretation (wenn sie denn noch so heißen darf) verliert sich in den unendlichen Signifikationsprozessen, die der Text auslöst. Von einem gesicherten feststellbaren Sinn ist im Kontext des Poststrukturalismus nicht mehr die Rede.
- **Tod des Autors:** Erst recht suspendiert man den vom Autor beabsichtigten Sinn: »Der Autor ist tot« hatte Barthes schon 1968 verkündet (1968/2000, S. 12 ff.). Der Leser soll nun neue Zugänge, Eingänge und Kontexte stiften und im Text möglichst viele Markierungen und Spuren hinterlassen. Durch diese **Auflösung des Sinnes** soll eine Lektüre gegen den Strich ermöglicht werden, die vom pragmatischen, schnellen Alltagslesen abzugrenzen ist. Diese Strategie hat auch politische Gründe: Gegen die gesellschaftlich anbefohlene Trennung von Produktion und Rezeption sei es »das Vorhaben der literarischen Arbeit [...], aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Produzenten zu machen« (Barthes 1987, S. 8).
- **Verschiedene Lesertypen:** Auch Eco hat sein strukturalistisches Lesermodell erweitert und den Leser als Agenten in einem Labyrinth dargestellt. Der konservative Leser befindet sich im klassischen Labyrinth, das immer in die Kernkammer der festen Textdeutung führt. Im barocken Irrgarten kann er sich in den zahlreichen Wegen verlaufen, hält aber an der Zielidee der richtigen Deutung fest. Im Rhizom, dem endlos verwickelten Pilzgeflecht, kann er hingegen an unendlich vielen Stellen einsteigen, sich einspinnen, neue Zugänge legen – ohne Anspruch auf eine abschließende Deutung, sondern immer nur neue Kommentartexte mit dem Wortgeflecht vernetzend (1987, S. 688f.).
- **Personifizierte Schrift:** Bei Lacan, Derrida oder Barthes wird die Schrift als selbst handelnde Einheit aufgefasst. Die Signifikanten scheinen dann wie Lebewesen zu agieren und als Akteure den Autor (und oft auch den Leser) zu ersetzen. Anders gesagt: Hatte der Strukturalist Lacan die Psyche als Text analysiert, so spricht er nun den Buchstaben und Texten selbst eine Art Psyche zu. Dagegen erscheinen **Autor und Leser entpersonalisiert**: Sie gehen in einem Netz von Diskursen wie in einem Spinnengewebe auf. In dieser poststrukturalen Perspektive ist der Textkommentator »selber schon eine Pluralität anderer Texte«, die es als Systeme zu übertragen und neu zu schreiben gelte (Barthes 1987, S. 14f.). In der viel zitierten *Lust am Text* gehen Autor und Leser vollständig ineinander über: »Auf der Bühne des Textes keine Rampe: hinter dem Text kein Aktivum (der Schriftsteller) und kein Passivum (der Leser), kein Subjekt und kein Objekt« (Barthes 1987, S. 25). In den ihn umgebenden Texten der Literatur und des Alltags geht der Leser genussreich auf, in einem Gewebe von tanzenden Zeichen, die ein Eigenleben haben.

- **Kontroverse mit der Hermeneutik:** Der französische Poststrukturalismus hat sich nicht nur in der Nachfolge des Strukturalismus, sondern auch in der Auseinandersetzung mit der deutschen Hermeneutik Heideggers und Gadammers herausgebildet (vgl. Forget 1984). In der Frage nach dem Subjekt, aber auch nach Geschichte, ›Wahrheit‹ und Bedeutung zeigen sich gravierende Unterschiede. Von Seiten der poststrukturalen Autoren wird moniert, dass auch der Text aus offenen Bedeutungsprozessen besteht und diese nicht mit festen Interpretationsmustern festzustellen sind, sondern sich im **Spiel der Signifikanten**, der Buchstaben und Wörter ereignen. Wenn Gadamer es versäumt, die Klassiker kritisch zu hinterfragen, er sie vielmehr zur Geltung bringen und den Verstehenshorizont kontinuierlich entfalten will, so arbeitet Derrida Differenzen und Brüche heraus und fragt provokant: »Kontinuierliche fortschreitende Ausweitung? Oder nicht eher diskontinuierliche Umstrukturierung?« (in Forget 1984, S. 57).

### 5.6.3 | Dekonstruktion

#### Zum Begriff

Die kritische und sinnzerstreuende Orientierung des verwandten Poststrukturalismus hat sich literatur- und kulturwissenschaftlich in den Ansätzen der **Dekonstruktion** weiter ausgeprägt. Kaum einer seiner Vertreter hat den Begriff abschließend definiert, doch wird insgesamt deren Absicht erkennbar, die Konstruktion der Texte in ihrer grundsätzlich widersprüchlichen Anlage zu zeigen und ihre rhetorische Verfassung zu analysieren, d. h. nicht ihre Wahrheiten, sondern ihre zeichenhafte Konstruktion herauszuarbeiten.

### Jacques Derrida: Die Differenz

Mit folgenden linguistischen sowie kulturwissenschaftlichen Arbeitsweisen hat Derrida die Diskussionen bis heute beeinflusst:

**Textwidersprüche aufdecken:** Wie die künstliche Wortprägung zeigt, ist ›Dekonstruktion‹, von Jacques Derrida Ende der 1960er Jahre in die Diskussion gebracht, ein Neologismus mit doppelter Bedeutung. Es handelt sich um eine Lektürestrategie, mit der versucht wird, die linguistische Konstruktion eines Textes bloßzulegen und zugleich in Widersprüche zu verstricken, um sie dadurch **aufzulösen**. Widersprechende, einander störende Bedeutungslinien eines Textes sollen bis auf die Wort- und Buchstabenebene zerlegt werden, um grundsätzlich »die Geltungsansprüche einer auf die Ermittlung von Sinn ausgerichteten Interpretation zu unterlaufen« (Wegmann 1997, S. 334). Anders gesagt: Es geht darum, **Bedeutungsstrukturen freizulegen**, die sich sowohl der Absicht des Autors entziehen als auch untereinander konkurrieren, also **Gegen-Sinne** ergeben (vgl. Stiegler 2015, S. 75–86).

Gegen die abendländische Tradition, die auf die Präsenz des Seins in der Stimme gebaut hatte, arbeitet Derrida (1967/1974) an der Schrift heraus, dass sie keine festen Bedeutungseinheiten repräsentiert, sondern sich in einem dauernden Spiel von Sinnabwesenheiten ereignet. **Differenz** (in provokant falscher Orthographie *différance* geschrieben) bedeutet dann den Abstand des Zeichen(trägers) vom Sinn bzw. die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat.

Zum Begriff

**Kritik des Sinnzentrums:** Ganz ähnlich wie der Poststrukturalismus richtet sich die Dekonstruktion gegen die eindeutige hermeneutische Entzifferung. Die Auseinandersetzungen Derridas mit der Hermeneutik namentlich Gadammers drehen sich auch darum, dass Derrida jede Horizontverschmelzung der Kommunikanden, den geforderten Konsens des Alltags und das Gelingen von Kommunikation überhaupt in Abrede stellt (vgl. die Diskussionsbeiträge in Forget 1984). Es geht nun nicht mehr wie bei Gadamer um Einverständnis mit und Akzeptieren von Überlieferung, sondern um den Bruch (*rupture*), den Schnitt (*coupure*) und allgemein um **Diskontinuitäten** – auch hier zeigt sich also der Anspruch der Differenz. Das gilt ebenso für die gänzlich unhistorische Vorgehensweise der Dekonstruktivisten, die ihre Textgegenstände bewusst aus dem geschichtlichen Kontext lösen, um ihnen zu eigener Geltung zu verhelfen und aus ihnen neue, gegen den Strich gebürstete Sichtweisen zu gewinnen.

Im wechselweisen **Beziehungsspiel von Signifikant und Signifikat** neue Verbindungen zu sehen, ist gedanklich noch dem Strukturalismus nahe. Ziele dieser jedoch auf die Analyse des dabei entstandenen, greifbaren Bedeutungsgefüges, so betont Derrida das **Dezentrieren von Bedeutungen** und führt den Strukturalismus über seine Grenzen. Die Interpretationen und Sinnzuweisungen befinden sich nach Derrida immer im Aufschub, sie sind widerrufbar: In der dauernden Differenz verschieben die Analysen ›den‹ Sinn, der sich entzieht und nur als ein abwesender vorge stellt wird. Dass er mit jeder Lektüre neu produziert wird, will die Dekonstruktion bewusst machen. In einem vielschichtigen Textverfahren, bei dem Deutungsstränge und -ebenen gegeneinander gelesen werden können, soll das abgeschlossene strukturalistische Feld aufgesprengt werden. Das zeigt sich nicht zuletzt in einem Hang zu kreativen Wortspielen, z. B. wenn Derrida in einer Analyse *carte* (Postkarte), *écart* (Abstand, Differenz) und *trace* (Spur) als **Anagramme** ins Spiel bringt (vgl. Derrida 1987). Daran wird neben der linguistischen Herkunft Derridas auch seine Beziehung zur Tradition der Kabbala deutlich, jener Buchstaben-, Schrift- und Zahlenmagie, die im 13. Jahrhundert in Verbindung von jüdischer Tradition bzw. Schriftlehre und Gnosis entstand.

**Verabschiedung des totalitären Ganzheitsdenkens:** Interpretationen, die an kulturelle Ganzheitsvorstellungen geknüpft sind, werden unter Ideologieverdacht gestellt. Jedes Bemühen um Vereindeutigung, um Festschreiben von Sinn bilde eine Falle und berge die Gefahr, das Denken zu bestimmten politischen Haltungen zu verfestigen. Auch dagegen zielt der Gedanke von Differenz: Als stetes Gegenteil, dauernder Widerspruch soll

sie die Möglichkeit zur Opposition bieten, gerade indem sie sich der Festlegung entzieht. Dekonstruktion zielt in diesem Sinne auch darauf, eine Perspektive auf den abwesenden Raum, das Verborgene und Nichtdarstellbare zu öffnen, was wiederum im Kontext der **Diskussionen um das Erhabene** zu sehen ist (vgl. etwa Lyotard 1989).

## Die ›Yale School‹

Neben der französischen Spielart, wie sie vor allem Derrida und Barthes begründet haben, ist in Amerika besonders **Paul de Man** bekannt geworden, der (zusammen mit Harold Bloom, Geoffrey Hartmann und Hillis Miller) die ›Yale School‹ begründet hat.

**Begriff der Rhetorik:** De Man versucht, der literarischen wie auch der philosophischen Sprache eine rhetorische Grundverfassung nachzuweisen – sie vergegenwärtigt dann keine logisch-stimmige Erkenntnis oder gar etwas Empirisches, sondern verbleibt auf der Ebene der Sprachzeichen, um dort auf wieder andere Zeichen zu verweisen, ohne die Welt zu berühren. Daraus ergibt sich die Konsequenz, dass die vermeintlich wahrheitliche, diskursive Sprache der Philosophie auch nur ein Gebäude aus rhetorischen Figuren sei. Philosophie trifft dann keine Wahrheitsaussagen, sondern stellt Mutmaßungen über die Welt an, ähnlich wie die Literatur. De Man ebnet damit den Gattungsunterschied zwischen dem philosophischen und dem literarischen Diskurs ein.

**Allegorie:** Entscheidend wird dabei die Figur der Allegorie, denn diese verweist nach de Man auf keinen festen Signifikaten oder Bedeutungsgrund, sondern verschiebe sich in Bildprozeduren und werde in immer neuen Signifikanten lesbar. Diese Bildverschiebungen analysiert er in den Studien zu Rousseau, Nietzsche, Rilke usw. (vgl. de Man 1979/1988) – an Texten im Übrigen, die selbst ihre Konstruktion offenlegen und diese zum Thema machen. Dies können sie etwa, indem sie ihre Metaphorik aufbauen und variieren oder dementieren und mit ihren bildlichen Bedeutungsrandern spielen, was eine festlegende Deutung unplausibel macht.

**Analyse mit ästhetischer Qualität:** Die nach wie vor interessante Fragestellung der Dekonstruktion lautet, wie überhaupt Texte ihre Bedeutungen konstituieren und wie dies die Verstehensprozesse beeinflusst. Für die Sprache der Theorie ergibt sich die viel diskutierte Konsequenz, dass sie nicht mehr auf diskursive Weise nach einer vermeintlichen Wahrheit des Textes forsche, sondern selbst fiktionale oder literarische Qualitäten bekommt, also nicht Analyse leistet, sondern ein Fortschreiben des Textnetzwerks unternimmt. Diese Maxime haben Derrida und de Man mit unterschiedlichen ästhetischen Ansprüchen umgesetzt (vgl. Bowie 1987).

**Position in der Theorielandschaft:** Mit der Auflösung von ›Sinn‹ und ›Subjektivität‹ (des Autors und Lesers) sollen widerständige Leseweisen eröffnet werden. Hier weist die Dekonstruktion auch eine Nähe zur Systemtheorie auf, die in einem ähnlichen Vorgang Autor und Leser bzw. Aktion und Reaktion als Textgeflecht analysiert (vgl. de Berg/Prangel 1995). Auch von Seiten der Hermeneutik hat man versucht, die Dekonstruktion von Autor und Leser aufzunehmen und in eine Verstehenstheorie

einzuarbeiten. Die Auflösung beider Kommunikationsinstanzen erschwerte jedoch die Vermittlungsversuche Manfred Franks (1980), der die prinzipielle Vieldeutigkeit literarischer Texte mit dem Horizont des Autors bzw. seiner Stilprägung verbinden wollte. Zu gravierend sind die Unterschiede auch beim Verstehensbegriff selbst: Der Dekonstruktivist begreift sein Verstehen nicht zielgerichtet, sondern als Tätigkeit der mitunter anarchischen Verstreuung von Zeichen.

### Grundlegende Literatur

- Albrecht, Jörn:** Europäischer Strukturalismus: ein forschungsgeschichtlicher Überblick. Tübingen 2006.
- Angermüller, Johannes:** Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich. Bielefeld 2007.
- Bakka, Anna/Posselt, Gerald:** Dekonstruktion und Gender Studies. Wien u. a. 2006.
- Barthes, Roland:** Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1970 (frz. 1957).
- Barthes, Roland:** Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5 (1966), S. 190–196.
- Barthes, Roland:** Die Sprache der Mode. Frankfurt a. M. 1985 (frz. 1967).
- Barthes, Roland:** »La mort de l'auteur«. In: Manteia, Heft 5 (1968), S. 12–17; dt. in: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.): Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Barthes, Roland:** S/Z. Frankfurt a. M. 1976 (frz. 1970).
- Barthes, Roland:** Lust am Text. Frankfurt a. M. 1987 (frz. 1973).
- Bertram, Georg W.:** Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie. München 2002.
- Bogdal, Klaus M.:** Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung. Opladen 1999.
- Bossinade, Johanna:** Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 2000.
- de Berg, Henk/Prangel, Matthias** (Hg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus. Tübingen 1995.
- Deleuze, Gilles:** »Woran erkennt man den Strukturalismus?« In: François Chatelêt (Hg.): Geschichte der Philosophie, Bd. 7. Frankfurt a. M. u. a. 1975, S. 269–302.
- Deleuze, Gilles:** Unterhandlungen: 1972–1990. Frankfurt a. M. 1993 (frz. 1990).
- de Man, Paul:** Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988 (amerik. 1979).
- Derrida, Jacques:** Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1972 (frz. 1967).
- Derrida, Jacques:** Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1967).
- Derrida, Jacques:** Randgänge der Philosophie. Wien 1972 (frz. 1972).
- Derrida, Jacques:** Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und Jenseits. 2. Lieferung. Berlin 1987.
- Dosse, François:** Geschichte des Strukturalismus, 2 Bde. Hamburg 1997/1998 (frz. 1991).
- Fietz, Lothar:** Strukturalismus. Eine Einführung. Tübingen <sup>3</sup>1998.
- Forget, Philippe** (Hg.): Text und Interpretation. Deutschfranzösische Debatte. Frankfurt a. M. 1984.
- Frank, Manfred:** Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt a. M. 1980.
- Geisenhanslüke, Achim:** Einführung in die Literaturtheorie. Darmstadt 2003, S. 69–90 bzw. 90–120.
- Jakobson, Roman:** Hölderlin – Klee – Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Eingeleitet und hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1976.
- Jakobson, Roman:** Semiotik: Ausgewählte Texte 1921–1971. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1988.
- Jakobson, Roman:** Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1919–1982. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1993.

- König, Nicola:** Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa: ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs. Hohengehren 2003.
- Lévi-Strauss, Claude:** Das wilde Denken. Frankfurt a. M. 1973 (frz. 1962).
- Lyotard, Jean-François:** Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1989.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander:** Poststrukturalismus. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2012.
- Nünning, Ansgar** (Hg.): Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar <sup>5</sup>2013.
- Saussure, Ferdinand de:** Cours de linguistique générale. Paris/Lausanne 1916.
- Wahl, François** (Hg.): Einführung in den Strukturalismus [1973]. Frankfurt a. M. 1981.
- Wegmann, Nikolaus:** »Dekonstruktion«. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Klaus Weimar. Berlin/New York 1997, S. 334–337.

### Zitierte Literatur

- Althusser, Louis/Balibar, Etienne:** Das Kapital lesen. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1972 (frz. 1965).
- Bohrer, Karl Heinz** (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt a. M. 1993.
- Bowie, Malcolm:** Freud, Proust and Lacan. Theory as Fiction. Cambridge 1987.
- Culler, Jonathan:** Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Deleuze, Gilles:** Unterhandlungen 1972–1990. Frankfurt a. M. 1993 (frz. 1990).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix:** Tausend Plateaus. Berlin 1997 (frz. 1980).
- Eco, Umberto:** Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1973 (ital. 1962).
- Eco, Umberto:** Der Name der Rose. Mit einem Nachwort. München 1987 (ital. 1980).
- Frank, Manfred:** Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt a. M. 1983.
- Genette, Gérard:** Figures I. Paris 1966.
- Holenstein, Elmar:** Von der Hintergebarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache. Frankfurt a. M. 1980.
- Lacan, Jacques:** Schriften, Bd. I und II. Hg. von Norbert Haas. Olten/Freiburg i. Br. 1973/1975.
- Piaget, Jean:** Der Strukturalismus. Olten 1973.
- Stiegler, Bernd:** Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2015.

## Arbeitsaufgaben

1. Mit welchen Begriffen wird im Strukturalismus Sprache analysiert (vgl. etwa de Saussure)?
2. Wie überträgt Roman Jakobson dies auf poetische Sprache?
3. Analysieren Sie Schillers *Das Lied von der Glocke* nach Oppositionsstrukturen!
4. Inwiefern verabschiedet der Poststrukturalismus den Strukturalismus und welche neuen Aspekte gewinnt er dem Zeichen ab?
5. Dekonstruktivisten sprechen gerne von der rhetorischen Verfasstheit philosophischer und literarischer Rede und meinen damit, dass man nicht auf die Dinge direkt zugreifen kann. Können Sie dies am Rilke-Gedicht *Der Abschied* zeigen?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.7 | Sozialgeschichte der Literatur/ Literatursoziologie

In scharfer Abgrenzung gegen eine Geistes- und Ideengeschichte der Literatur sowie zu den in den 1950er und frühen 1960er Jahren in der Literaturwissenschaft und im Literaturunterricht der Bundesrepublik dominanten formalanalytischen und textimmanenten Deutungsansätzen etablierte sich mit Beginn der 1970er Jahre eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise der Literatur.

**Sozialgeschichte der Literatur** stellt die gesellschaftlichen Bedingungen und Bezüge literarischer Texte ins Zentrum ihrer Überlegungen. Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft untersucht generell das Zustandekommen, die Distribution und auch die Rezeption von Texten unter historisch sich wandelnden sozialen Bedingungen.

Zum Begriff

### 5.7.1 | Vorgeschichte

Die Vorstellung, dass Literatur mit Gesellschaft und Geschichte eng verknüpft sei, ist alt. Hier soll in großen Schritten lediglich die Entwicklung skizziert werden, die eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise vom **deutschen Idealismus** zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur sogenannten **Kritischen Theorie** in der BRD genommen hat.

**Georg Wilhelm Friedrich Hegel** hatte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, die er erstmals im Semester 1817/18 hielt, die Antike gefeiert als eine Epoche, in der jeder Mensch ganz mit sich identisch, an einem sinnvollen Ort in Gesellschaft und Geschichte und als harmonisch-ganzer Mensch habe leben können. Kunst habe hier diese individuell-gesellschaftlich-geschichtliche Ganzheit, diese Totalität darstellen können. Über seine gegenwärtige bürgerliche Gesellschaft führt Hegel aus, wie der Einzelne sich »äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Inneres haben oder nicht, beugen muss« (Hegel: *Ästhetik*, S. 225 f.), die moderne Gesellschaft zwinge also zur Entfremdung, reduziert den (angeblich) in der Antike noch »ganzen« Menschen auf seine gesellschaftlichen Rollen. Interessanterweise resümiert Hegel: »Dies ist die Prosa der Welt« (ebd., S. 227).

Die moderne, bürgerliche Gesellschaft mit allen ihren »Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen«, das ist für Hegel Prosa – und im Gegensatz dazu ist die Antike »die Poesie selbst«. Indem Hegel

seine Erfahrung bürgerlicher Gesellschaft im Bild der ›Prosa‹ fasst, stiftet er eine Beziehung zwischen der spezifischen Verfasstheit der modernen Gesellschaft und einem Teilbereich der Literatur. Und mit Blick auf den Roman schließt er: »Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus« (Hegel: *Ästhetik* III, S. 177).

**Georg Lukács** schließt in seiner *Theorie des Romans* von 1916 unmittelbar an Hegels Vorstellung einer in der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr erfahrbaren Totalität an:

Lukács: *Theorie des  
Romans*, 1916,  
S. 47

**Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.**

Totalität und ›Sinn‹ haben sich zurückgezogen hinter die Strukturen einer komplexen Gesellschaft. Der Roman, so folgert nun Lukács, sei die literarische Form, die sich auf die Suche nach der Totalität beuge, die versuche, den verlorenen Sinnzusammenhang zu rekonstruieren. Ausgangspunkt des Romans sei die **Entfremdung des Individuums** in der ›prosaischen‹ Moderne. Der Roman ist bei Lukács die literarische Form der ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹ (ebd., S. 32). Aus der Analyse der Mangelhaftigkeiten der modernen bürgerlichen Gesellschaft schließt Lukács auf eine angemessene literarische Form: den biographischen Roman. In diesem ist Sinn nun nicht mehr fraglos gegeben, der Romanheld wird auf die Sinnsuche in einer unendlich komplexen und in sich entfremdeten Gesellschaft geschickt. Zwischen einer gesellschaftlichen Organisationsform und deren literarischer Gattung vermittelt also der ›Sinn‹, der in jener fehlt und von dieser rekonstruiert wird.

Lukács: *Theorie des  
Romans*, 1916,  
S. 78

**Der Roman ist die Form des Abenteurers des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend ihre eigene Wesenheit zu finden.**

In den 1920er Jahren radikalisierte Lukács seine literatursoziologische Theorie: Vor allem Einflüsse des Marxismus werden mehr oder weniger doktrinär umgesetzt. Lukács fordert von der Literatur, sie müsse die Wirklichkeit widerspiegeln (**Widerspiegelungstheorie**) und, etwa durch eine präzise konzipierte Figurenkonstellation, gesellschaftliche Verhältnisse abbilden. Lukács verstand allerdings unter Widerspiegelung nicht das naive ›Abmalen‹ gesellschaftlicher Wirklichkeit etwa der Klassengesellschaft, der Sozialistische Realismus hat aber in der eher platten Auslegung des Widerspiegelungstheorems dieses Missverständnis umgesetzt.

**Kritische Theorie:** Bei Hegel und erst recht bei Lukács war die Beziehung zwischen Gesellschaft und Literatur gewissermaßen inhaltlich bestimmt: Der Roman bezieht sich in seinen Inhalten auf die entfremdete Gesellschaft, in der der oder die Einzelne nach dem verloren gegangenen Sinn sucht. Zwei weitere Theoretiker haben die Versuche gemacht, die Beziehung zwischen Gesellschaft und Literatur nicht inhaltlich zu bestimmen, sondern haben gefordert, man müsse auf der Ebene der Form,



der ›inneren Logik des Textes‹ nach Korrelationen zwischen Kunstwerk und Gesellschaft suchen: **Theodor W. Adorno** und **Walter Benjamin**. Benjamin gehörte ins weitere Umfeld, Adorno zum engsten Mitarbeiterkreis der sogenannten ›**Frankfurter Schule**‹, eine soziologisch, sozialpsychologisch, philosophisch und auch ästhetisch arbeitende Forschergruppe am Frankfurter Institut für Sozialforschung, das in den 1920er Jahren gegründet wurde, 1933 in die USA emigrierte und nach 1945 wieder an die Frankfurter Universität zurückkehrte. Vor allem Adorno steht für die Ausprägung einer Gesellschaftstheorie, Philosophie und Ästhetik, die unter dem Namen Kritische Theorie gefasst wird und deren Anregungen bis heute lange nicht ausgeschöpft sind (vgl. Stiegler 2015, S. 31–46).

Adorno zufolge soll die Vermittlung von Kunstwerk und Gesellschaft auf der Ebene der **Form**, der **inneren Logik der Werke** selbst beobachtet werden. Adorno fasst die literarische Form, die ›Technik‹ der Werke, zugleich als autonom und heteronom auf: Autonom ist sie, weil sie im Kunstwerk selbst bestimmt wird, nur hier in dieser Form existiert, von niemandem außerhalb des Textes diktiert wird. Und gleichzeitig ist die Form jedoch auch heteronom: Am Kunstwerk arbeitet etwas mit, das außerhalb seiner liegt, etwas Gesellschaftliches (heute würde man sagen: Diskurse), beginnend bei der Sprache, die ja ein allgemein verfügbares Medium ist, über Versformen, Gattungsstrukturen bis hin zu Erzähltechniken o. Ä. In die Form des Kunstwerks schreibt sich also Gesellschaft ein.

Adorno macht Vorschläge, wie die Form eines Textes als Abdruck gesellschaftlicher Strukturen verstanden werden kann, und realisiert als erster eine wichtige Forderung Walter Benjamins, die dieser in seinem Essay *Der Autor als Produzent* (1934) entwickelte. Sie stellt die wichtigste Fragestellung moderner Kunstsoziologie dar und geht weit über die oben diskutierten Modelle einer Vermittlung zwischen Werk und Gesellschaft hinaus. Benjamin setzt die **schriftstellerische Technik** eines literarischen Werks, das heißt die formale Organisation der erzählten Welt, in Beziehung zu den **Produktionsverhältnissen** seiner Epoche. Die Techniken der materiellen Produktion, die die organisatorische Struktur einer Gesellschaft mitbestimmen, spiegeln sich im Kunstwerk in der erzählerischen Technik der Werke, ihrer Komposition, ihrem Bauprinzip, ihrer Form. Adorno übernimmt Benjamins These über das generelle Verhältnis zwischen formaler Organisation von Gesellschaft und Werk. Die »ästhetische Form«, so Adorno, sei »sedimentierter Inhalt« (Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 15), in der Art und Weise ihrer Formgebung, in der ›erzählerischen Technik‹ der Werke schlugen sich Strukturen der realen Welt, der Gesellschaft nieder: »Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschluß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft« (ebd., S. 16).

Das Kunstwerk zeichnet sich durch bestimmte stilistische Eigenarten und erzähltechnische **Kompositionsweisen** aus, ja es wird durch diese konstituiert, indem sie innerhalb des Werks eine ganz spezifische Logik ausbilden. Und diese beruht eben nicht allein auf der subjektiven Entscheidung eines Autors: Weit über die bewusste Darstellungsintention hinaus ist die Logik, der das Werk folgt, von derjenigen der außerkünst-

lerischen Realität bestimmt. Der Autor »gehört [...] einem gesellschaftlich Allgemeinen« (ebd., S. 343). Das Kunstwerk verhält sich, gleichsam bewusstlos, mimetisch zu seinem Äußeren, es »gleicht sich an«, zwischen seiner erzählerischen Technik oder seinem stilistischen Habitus und der subtilen Logik des gesellschaftlich Allgemeinen lassen sich genaue Korrelationen aufweisen.

Gleichzeitig aber geht Adorno zufolge das Kunstwerk nicht in dieser Mimesis auf. Vielmehr werde dem Entfremdeten, Verdinglichten, das bürgerliche Gesellschaft ausmacht und somit auch die ästhetische Struktur des Werks prägt, im Kunstwerk selbst ein Anderes entgegengehalten. Das Kunstwerk stellt »das fortgeschrittenste Bewußtsein der [gesellschaftlichen] Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung« dar (ebd., S. 285). Neben der ästhetisch realisierten Mimesis ans Gesellschaftliche ist im Kunstwerk, ebenfalls mit ästhetischen Mitteln, ein **utopisches Moment** aufgehoben – allein schon im Beharren des Werks auf seiner Individualität, seiner Geschlossenheit. Das Utopische, das unterschiedlichste ästhetische Gestalt annimmt, ist der Kunst wesentlich und macht erst den »geschichtlichen Wahrheitsgehalt« der Werke aus (ebd.).

Damit bekommt das Kunstwerk ein wesentliches **Widerstandspotenzial**: Es weist über das gesellschaftlich Existente hinaus, zeigt Orte an, die es (noch) nicht gibt; Adorno geht sogar so weit zu sagen, dass das Kunstwerk allein schon darin, dass es in seiner Form den Anspruch erhebe, autonom zu sein, ein Vorschein und Versprechen dessen sei, was wir als Individuen sein könnten: Selbstbestimmt und autonom statt entfremdet und funktionalisiert in einer entfremdenden Gesellschaft.

### 5.7.2 | Analysegegenstände und zentrale Fragestellungen

Sozialgeschichtliche Ansätze der Literaturwissenschaft lassen sich grob einteilen in diejenigen, deren Untersuchungsgegenstände eher

- **textinterne Elemente** sind, die inhaltliche Versatzstücke und formale Eigenheiten eines Textes in Rücksicht auf gesellschaftliche Bezüge erarbeiten und so Textverständnis und -interpretation erweitern wollen,
- oder solche, die **textexterne gesellschaftliche Bestandteile** des literarischen Kommunikationssystems darstellen.

#### Textinterne Fragestellungen

Sozialgeschichtliche Deutungsansätze literarischer Texte versuchen, dasjenige am literarischen Text zu identifizieren, was auf konkrete gesellschaftliche, politische oder sozialgeschichtliche Fakten außerhalb des Textes Bezug nimmt.

**Inhaltliche und stoffliche Momente:** Stoffe, Motive, Figuren und Figurenkonstellationen, historische, soziale, politische »Daten« im literarischen Text werden also in Bezug gesetzt zu sozialgeschichtlichen Daten außerhalb des Textes, der literarische Text dokumentiert selbst diese Sozialgeschichte, mehr noch: Er reflektiert sie im Medium der Literatur,

nimmt gegebenenfalls Stellung zu ihr, affirmativ, kritisch oder revolutionär. Beispielsweise steht die Thematisierung der Standesdifferenz zwischen Adel und Bürgertum, zwischen adliger Dekadenz und bürgerlicher Tugend in Lessings *Emilia Galotti* zweifelsfrei in Abhängigkeit von den historischen Umgebungsbedingungen des Textes. Die Umstrukturierung der Familie in den *Buddenbrooks* vom »Ganzen Haus«, der Großfamilie, zur modernen Kleinfamilie referiert auf einen gesellschaftlichen Prozess im deutschen Bürgertum des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

**Formale Momente:** Komplizierter erscheinen die textinternen Fragestellungen im Hinblick auf formale Elemente des Textes: Gibt es am literarischen Text jenseits der inhaltlichen Bezüge auf Gesellschaft und Geschichte etwas, das in Relation, Korrespondenz oder Abhängigkeit gegenüber Gesellschaftlichem steht oder es gar abbildet? Georg Lukács hatte die Gattung »Roman«, also eine gesamte Formtradition literarischen Sprechens, auf den Sinnverlust der Moderne zurückgeführt, auch die Überlegungen von Benjamin und Adorno zur Gesellschaftlichkeit der schriftstellerischen Technik, der formalen Organisation der Werke, gehören hierher. Darüber hinaus ließe sich beispielsweise die Frage stellen, ob nicht die metrisch stabile Hexameter-Form von Goethes Versen der 1790er Jahre eine spezifische (Goethe'sche) Antwort auf die Orientierungskrisen nach der Französischen Revolution gewesen sei: In der gesellschaftlichen Verunsicherung bietet die feste literarische Form gleichsam Sicherheit.

## Textexterne Fragestellungen

**Die gesellschaftlichen Bedingungen** literarischer Kommunikation sind Untersuchungsgegenstand der Soziologie der Literatur, Fragen also nach dem soziologischen Rahmen des literarischen Kommunikationssystems. Hier wird der Blick gelenkt auf die **gesellschaftlichen Orte**, an denen Literatur produziert und rezipiert wird:

- Klöster und Höfe etwa im Mittelalter mit einer kleinen, elitären Gruppe derjenigen, die überhaupt Zugang zu literarischer Kommunikation hatten;
- die Höfe des 18. Jahrhunderts, an denen meist bürgerliche Schriftsteller arbeiteten;
- die Differenz zwischen höfischem und städtisch-öffentlichem Theater: Letzteres bildete etwa die Voraussetzung eines bürgerlichen Trauerspiels bei Lessing;
- mithin der Gesamtkomplex der historisch-soziologischen Entwicklung aller Bestandteile des Kommunikationssystems Literatur.

**Die Bedingungen der literarischen Produktion**, also die **Autorseite**, stehen im Zentrum literatursoziologischer Untersuchung, also die juristische, ökonomische und soziologische Situierung und Absicherung des Autors bzw. der Autorin. Ist der Autor etwa abhängig von einem Gönner, einem Mäzen, der nicht nur dem Autor seinen Lebensunterhalt sichert, sondern der auch entscheidend eingreift in den Prozess literarischer Produktion? Auftragsdichtung, Fürstenlob, Geselligkeits- oder Gelegenheitsdichtung

resultieren aus einem solchen Mäzenat. Oder ist literarische Autorschaft die Nebenbeschäftigung bürgerlicher Gelehrter oder Verwaltungsbeamter in einem absolutistisch-höfischen Umfeld? Auch die Entwicklung der Autorschaft zum Erwerbsberuf im Verlauf des späten 18. und 19. Jahrhunderts ist Gegenstand literatursoziologischer Fragestellungen – eng verknüpft mit der juristischen Absicherung durch Nachdruckverbot und Urheberrecht bis hin zur Schriftstellervereinigung und zur IG Medien (zum Autor insgesamt vgl. Bosse 1981; Kreuzer 1981; Kleinschmidt 1998).

**Die gesellschaftliche Herkunft des Autors** steht im Interesse einer sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft; der Stand, die Klasse, die Schicht oder das Milieu, aus dem er stammt, eventuell auch dasjenige, in das er auf- oder abgestiegen ist, und die Art und Weise, wie die Standes- oder Schichtenzugehörigkeit des Autors Einfluss nimmt auf die Texte, die er produziert, auf die Programmatik seines literarischen Schaffens und seine spezifischen Wirkungsabsichten. In diesem Zusammenhang muss auch die historisch und eventuell individuell unterschiedliche gesellschaftliche Bewertung eines Autors betrachtet werden: Hohe soziale Anerkennung oder eher abschätzige Beurteilung (›brotlose Kunst‹, ›Bohemien‹), auch die möglicherweise selbst gewählte Isolation, die völlige Abtrennung von gesellschaftlichen Gruppen oder Institutionen.

**Instanzen und Institutionen der Vermittlung von Literatur** im literarischen Kommunikationssystem werden untersucht: die mediale Seite der Literatur, die Handschriftkultur des Mittelalters, die Entwicklung des Buchdrucks oder etwa der Schnellpresse, die Entstehung und Entwicklung des Buchmarkts und des Verlags- und Messwesens, die Entstehung von Leihbibliotheken, Lesezirkeln, Arbeiterbildungsvereinen u. a., nicht zuletzt auch Literaturunterricht und -wissenschaft sowie das Rezensions-, Zeitungs- und Zeitschriftenwesen (zum Buchdruck vgl. Giesecke 1991; zum Buchmarkt Uhlig 2001, S. 356 ff.; zur Bibliotheksgeschichte vgl. Ruppelt 2001; Jochum 1993).

**Die Sozialgeschichte des historisch spezifischen Publikums** ist der Untersuchungsgegenstand der Literatursoziologie auf der Rezeptions-Seite des literarischen Kommunikationssystems. Hier wird die standes- oder klassenspezifische Exklusivität historisch besonderer Rezipientengruppen untersucht: das höfische Publikum des mittelalterlichen Versromans oder jenes des Theaters im Absolutismus, das bürgerliche Lesepublikum im 18. Jahrhundert oder auch Lessings Konzeption eines bürgerlichen Trauerspiels für ein städtisches, nicht-adliges Publikum. Die Leser- oder Rezipientensoziologie fragt grundsätzlich danach, welches Theater- oder Lesepublikum zu einer bestimmten Zeit existiert hat, welche gesellschaftlichen Gruppen welche Texte zu welcher Zeit auf welche Weise rezipieren, aus welchen möglichen Gründen und gegebenenfalls mit welcher institutionalisierten Unterstützung sie lesen oder ins Theater gehen (Schule, Universität, Arbeiterbildungsverein, Volkshochschule). Mit diesen Fragestellungen einer weiten Rezeptionssoziologie, einer Geschichte literarischer Kulturen, die die traditionelle Literaturgeschichte ergänzt, rücken neben den kulturellen Milieus (etwa bei Pierre Bourdieu) auch nicht-kanonische literarische Texte, Trivial- und Unterhaltungsliteratur usw. in den Blick literaturwissenschaftlicher Fragestellungen (vgl. Silbermann 1981; Franzmann 1999).

**Fragestellungen der empirischen Rezeptionsforschung** stehen auch damit in Verbindung. Wie etwa wirkt ein Text in die Gesellschaft hinein? Lässt sich tatsächlich die Wirkung eines literarischen Textes oder Konzeptes dokumentieren? Wie verhält sich die dokumentierbare Wirkung zu den programmatischen Wirkungsabsichten von Autoren oder Autorengruppen: Erbauung und Belehrung des Aufklärungsromans, Mitleidserregung und darüber moralische Erziehung bei Lessing, politisch-ideologiekritisches Nachdenken bei Brecht? Wie verhält sich ein Text, entweder der Schriftstellerabsicht entsprechend oder losgelöst davon gleichsam empirisch-objektiv, zu der ihn umgebenden gesellschaftlichen Ordnung? Betreibt er Affirmation oder Kritik, zielt er auf Provokation ab oder gar auf Revolte?

**Die gesellschaftliche Rolle von Kunst und Literatur** muss als weitestgehende Fragestellung der Kunst- oder Literatursoziologie erörtert werden – also die Frage danach, welche Rolle Kunst bzw. Literatur überhaupt innerhalb eines Ensembles von Subsystemen in der Gesellschaft spielen. Hier geht es um die eventuelle Anerkennung literarischer Kommunikation als eines der wichtigsten gesellschaftlichen Symbolsysteme oder als eines Korrektivs der gesellschaftlichen Wirklichkeit (»Heinrich Böll als das literarische Gewissen der Adenauer-Ära«) oder aber um die wachsende Randständigkeit der Literatur in der modernen Mediengesellschaft. Die Frage nach dem **Verhältnis des Systems Literatur zu anderen gesellschaftlichen Systemen** leitet über zu einer Systemtheorie der Literatur (s. Kap. 5.9).

Ein unüberschätzbarer Effekt der sozialgeschichtlichen Orientierung der Literaturwissenschaft in den 1970er Jahren sind zwei große literaturgeschichtliche Projekte: die **Sozialgeschichten der deutschen Literatur**, die komplementär zur traditionellen geistesgeschichtlichen Literaturgeschichte stehen: die von Rolf Grimminger herausgegebene 12-bändige *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1980–2009) und, herausgegeben von Horst Albert Glaser, *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* (10 Bände, Reinbek bei Hamburg 1980 ff.). Literarische Phänomene werden hier eben nicht auf einem philosophischen, ideen- oder religionsgeschichtlichen Hintergrund erläutert, Literatur wird vielmehr zurückgebunden an gesellschaftliche Ereignisse und Bewegungen, an Sozialstrukturen und Ideologien.

Sozialgeschichte  
der deutschen Literatur

### 5.7.3 | Ende und/oder Nachgeschichte sozialgeschichtlicher Literaturwissenschaft

Trotz aller anerkennungswürdigen Verdienste der sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft blieb sie methodengeschichtlich weitgehend auf die 1970er Jahre begrenzt. Kritisch gegen sie zu wenden ist einerseits die Tatsache, dass sie literarische Texte häufig nur zum Beleg für allgemeine gesellschaftliche, politische oder geschichtsphilosophische Konzepte nutzte und mit klarer politisch-ideologischer Tendenz um das eigentlich Literarische verkürzte. Die Grundlegung der marxistischen Geschichts-

mechanik wurde zudem fraglich. Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft konnte andererseits die Frage nach der ›Brücke‹ zwischen sozialer und politischer ›Wirklichkeit‹ und literarischem Text nicht beantworten. Die scheinbare Ausschließlichkeit ›sozialer‹ Determination literarischer Texte war eine Sackgasse: Begriffs- und ideengeschichtliche Zusammenhänge, ästhetische Traditionen und Normen, intertextuelle Relationen, biographische Prägungen und tiefenpsychologische Voraussetzungen literarischer Produktion u. v. a. m. konnten unter rein sozialgeschichtlicher Perspektive nicht ausreichend berücksichtigt werden. Dennoch lassen sich gegenwärtige methodologische Ansätze durchaus als Fortsetzung sozialgeschichtlicher Literaturwissenschaft oder als deren kritische Aneignung verstehen. Deutliche Traditionslinien ziehen sich etwa in die Diskursanalyse, die Systemtheorie und den New Historicism (s. Kap. 5.11).

### Literatur

- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie [1969]. Ges. Werke, Bd. 7. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970.
- Adorno, Theodor W.:** Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1975.
- Benjamin, Walter:** »Der Autor als Produzent«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 683–701.
- Benjamin, Walter:** »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 438–465.
- Bosse, Heinrich:** Autorschaft ist Werkherrschaft: Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn 1981.
- Franzmann, Bodo** u. a. (Hg.): Handbuch Lesen. Im Auftrag der Stiftung Lesen und der Deutschen Literaturkonferenz. München 1999; Taschenbuchausgabe Baltmannsweiler 2001.
- Giesecke, Michael:** Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a. M. 1991.
- Glaser, Horst Albert** (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 10 Bde. Reinbek bei Hamburg 1980 ff.
- Grimminger, Rolf** (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 12 Bde. München 1980–2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Vorlesungen über die Ästhetik [1817]. Teil I–III. Stuttgart 1980.
- Jochum, Uwe:** Kleine Bibliotheksgeschichte. Stuttgart 1993.
- Kleinschmidt, Erich:** Autorschaft. Konzepte einer Theorie. Tübingen 1998.
- Kreuzer, Helmut** (Hg.): Der Autor. Göttingen 1981 (LiLi 42).
- Lukács, Georg:** Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916]. Darmstadt/Neuwied 1981.
- Ruppelt, Georg:** »Bibliotheken«. In: Franzmann 2001, S. 394–431.
- Silbermann, Alphons:** Einführung in die Literatursoziologie. München 1981.
- Stiegler, Bernd:** Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2015.
- Uhlig, Christian:** »Der Buchhandel«. In: Franzmann 2001, S. 356–393.
- Voßkamp, Wilhelm/Lämmert, Eberhard** (Hg.): Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Tübingen 1986.

## Arbeitsaufgaben

1. Skizzieren Sie verschiedene Fragestellungen sozialgeschichtlicher Literaturwissenschaft!
2. Auf welchen Ebenen kann Gesellschaft in Literatur sichtbar werden?
3. Diskutieren Sie, welche Rolle literarische Kommunikation innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einnehmen kann bzw. zu verschiedenen Zeiten eingenommen hat!
4. Erarbeiten Sie sich am Beispiel von Jakob Michael Reinhold Lenz' Tragikomödie *Der Hofmeister* zentrale Aspekte des Textes im Blick auf sein gesellschaftliches Umfeld!
5. Wie bringt Georg Büchner in seinem *Woyzeck* die Entfremdung bzw. moderne Verdinglichung des Individuums zum Ausdruck?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.8 | Diskursanalyse

### 5.8.1 | Begriffsentwicklung

Der Begriff des Diskurses hat in den letzten Jahren eine große Konjunktur erfahren und wird geradezu inflationär gebraucht. ›Diskurs‹ war im 18. Jahrhundert ein allgemeines Wort für **Gespräch**, **Konversation** oder Gedankenaustausch und wird heute noch ähnlich in der linguistischen Gesprächsanalyse gebraucht (vgl. Ehlich 1994). In Deutschland ist der Begriff insbesondere in der Soziologie von Jürgen Habermas verwendet worden: ›Diskurs‹ meint dort eine ›Diskussion‹, mit der sich Einzelne über die Gültigkeit von Normen verständigen und versuchen, zu einem erträglichen Konsens zu gelangen, unter Absehung von Hierarchien im ›herrschaftsfreien Diskurs‹ und nur dem ›zwanglosen Zwang‹ des besseren Arguments verpflichtet (vgl. Habermas 1971).

In der französischen Erzähltheorie bezeichnet *discours* den Fortlauf des Erzählens in der schriftlichen Narration, die sich formal analysieren lässt und von der erzählten Handlung (*histoire*) abgegrenzt wird (vgl. Genette 1994). Auch die Etymologie des Begriffs gibt zunächst nur wenig Auskunft: lat. *discursus* heißt soviel wie das Durcheinander-, Hin- und Herlaufende; dasjenige, was ›diskurriert‹, sind dann die **Sprach- und Denkmuster** einer Epoche, die die politischen Meinungen, konkreten Verhaltensweisen oder auch Literatur bestimmen.

### 5.8.2 | Michel Foucault: Grundlegungen des Diskursbegriffs

Michel Foucault (1926–1984) brachte den Begriff maßgeblich in Umlauf, ohne ihn jedoch systematisch zu fixieren.

#### Zum Begriff

Foucault bezeichnet als **Diskurs** eine »Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören« (Foucault 1973, S. 156). Diskurse werden durch genaue Regeln und Leitkategorien bestimmt, die aus theoretisch unendlichen Aussagemöglichkeiten bestimmte Sätze definieren und dasjenige, was man wissen und sagen können muss, durch Ausschlussverfahren festlegen. Damit werden Kriterien aufgestellt, welche Aussagen überhaupt zu einem **Wissensgebiet, Formationssystem** oder Diskurs gehören und welche nicht zugelassen sind. Zum Diskurs gehört umgekehrt nicht das normale Alltagsgespräch, das Telefonbuch, eine Bastelanleitung oder was sonst sich an »ungeregelter« Kommunikation ereignet.

#### Beispiel: Literarischer Diskurs

**Prozesse der Diskursbildung** lassen sich an literarischen Texten zeigen. Dort wird der Titel des »klassischen« oder »kanonischen Werkes« nicht allen Texten verliehen, sondern nur wenigen, die jeweils mit bestimmten Überzeugungen und Strategien ausgewählt sind. Ernennungen zum »Klassiker« werden knapp gehalten, um damit Hierarchien zu schaffen. Vergleichbare Entscheidungen auch in anderen Diskursen spielen innerhalb einer Gesellschaft eine wichtige Rolle, weil damit geregelt wird, was diejenigen, die am Diskurs teilnehmen wollen, äußern dürfen oder nicht (wenn sie als kompetent gelten wollen). Diskursbildung wirkt damit faktisch auch als **Ausschlussprozedur** von Dingen, Werken, Diskursen oder schließlich auch von Menschen, die damit wiederum Monopole und Machtinstanzen bilden können. Denn so wie nicht jeder zu jedem Zeitpunkt alles sagen kann, hat auch nicht jeder Sprechende oder Schreibende Zugang zu den Diskursen, dazu wird man vielmehr autorisiert (vgl. Foucault 1974a, S. 26). Nimmt man alle Diskurse einer Epoche zusammen, bilden sie einen Fundus bzw. ein **Archiv**; dieses enthält ein Regelwerk, das die diskursive Praxis ermöglicht (vgl. Foucault 1973, S. 156).

Die Rolle der Wissenschaften in diesen Prozessen hat Foucault ausführlich untersucht, um schließlich ihren **Erkenntnisgewinn als ein Produkt von Institutionen** zu kennzeichnen. So zitiert er einen Absatz aus einer alten chinesischen Enzyklopädie, der von Tiergattungen handelt:

M. Foucault,  
*Die Ordnung der Dinge*, 1971, S. 17

a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, j) unzählige, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.

Das Beispiel zeigt allgemein (übrigens auch für die heutigen Wissenschaften!), wie willkürlich und wandelbar diskursive Wissensordnungen



sind: Sie sind nicht naturgegeben, sondern werden durch unterschiedliche Kulturen stets anders – und nicht unbedingt: richtiger – ausgearbeitet.

**Wahrheit als rhetorisches Produkt:** Dass Wahrheit nicht objektiv-sachlich zu gewinnen ist, sondern mit Worten und unter bestimmten Absichten hergestellt wird, neutral gesagt: auf Konventionen beruht, hat Foucault bei Nietzsche gelernt. Angehörige einer Sprachgemeinschaft verständigen sich auf sie und verfertigen sie durch Sprachbilder wie Metaphern oder Metonymien, also durch Kunstgebilde und täuschende Begriffsfügungen, die im längeren Gebrauch wie selbstverständlich unseren Denkhorizont bilden. Ein Beispiel dafür wäre ein Satz wie ›Die Wissenschaft hat festgestellt‹, der eine Personifikation darstellt und Geltung beansprucht, ihre Begründung aber oft schuldig bleibt. Dass mit diesen Denkgewohnheiten und Illusionen aber umso besser Macht ausgeübt werden kann, ist ein leitender Aspekt.

**Wille zum Wissen:** Diskursanalyse kann so zeigen, wie der Wille zur Wahrheit (vgl. Foucault 1974c, S. 12 ff.) auch als Wille zur Beherrschung derer funktioniert, die dieses Wissen nicht haben. Denn hinter jeder Behauptung, hinter jedem Wissen steckt ein Wille zur Macht – wiederum eine Denkfigur Nietzsches, die Foucault weiterführt mit der These des Willens zum Wissen (1974a, S. 11 ff.). Er bezeichnet damit weniger individuelle Verhaltensweisen, sondern Denkfiguren, die Weltbilder übermitteln, aber damit nicht Wahrheiten weitergeben, sondern Erfindungen oder Momentaufnahmen, die die Welt gar nicht oder unvollständig treffen. Trotzdem funktionieren sie: Sie können sich zu Diskursen formieren, die eine »Ausschlußmaschinerie« bilden (ebd., S. 15), mit der man Macht ausüben kann.

**Die Sprache der Literatur in der Ordnung der Dinge:** In dieser frühen, ausführlichen Studie (1966/1971) bringt Foucault am deutlichsten Wissenschaftssysteme und Literatur in Verbindung. Er zeigt dort, wie sich Literatur seit 1800 auf sich selbst bezieht und Selbstreflexion betreibt. Sie tut dies im Widerspiel zu den Wissenschaften, die seit dem 18. Jahrhundert die Literatur aus dem Bereich der Wissensordnungen verdrängt haben und sich ihren Gegenständen immer mehr in Formeln und Tafeln nähern. Literatursprache ist als Instrument, das Informationen weitergeben oder wirkliche Welten nachahmen müsste, nun nicht mehr gefragt. Gerade durch Besinnung auf ihre eigene **Sprachqualität** aber kann sie einen Gegendiskurs zu den herrschenden rationalen Wissensformen bilden und damit alternative Erkenntniswege anbieten: Sie habe ein eigenes, anarchisches, widerständiges ›Sein‹ und könne selbst eine eigene Ordnung der Dinge modellieren (vgl. Foucault 1971, S. 366).

### 5.8.3 | Foucaults Institutionenkritik und Machtanalytik

Die Hoffnung auf einen starken Gegendiskurs ›Literatur‹ nimmt Foucault allerdings zurück: In den 1970er Jahren entthront er die Literatur und räumt ihr nicht mehr die Priorität vor den umgebenden Diskursen ein, sondern sieht sie vielmehr als von ihnen abhängig. Es geht nun vor allem

darum, historische Wissensformationen zu analysieren, jene Denksysteme also, die durch die Anordnung von Wissen auch dessen Inhalte mitgeprägt haben (Foucault 1973).

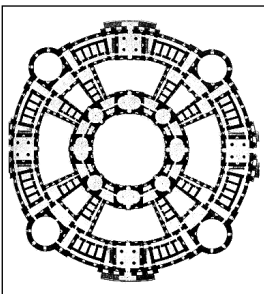
**Diskursive und nichtdiskursive Praktiken:** Als ein Diskursbereich unter vielen erscheint Literatur nun selbst von Machtstrukturen gekennzeichnet: Ihre **Institutionen**, so lässt sich folgern, sind die journalistische Kritik, die wissenschaftliche Wertung oder die schulische Umsetzung, die darüber befinden, ob es einen Kanon ›hoher‹ Literatur gibt, der ›niedere‹ Gebrauchsformen wie Zeitungs-, Gelegenheitstexte oder Popgesang ausschließt oder zulässt. Literatur ist also keine fest definierte Substanz, die sich selbst bestimmt, sondern sie wandelt historisch ihre Funktion, die in ihrer jeweiligen Position zwischen den anderen Diskursen beschreibbar ist. Dazu kann Literaturkritik einen Teil beitragen: Sie weist Teilnehmern des literarischen Diskurses ihre Plätze zu. Doch wirken extern auch konkrete Machtfaktoren mit, sei es in Form eines Kulturamtes oder einer Zensurbehörde, die vielleicht Literaturkritik als verlängerten Arm benutzen kann. An einer solchen Nahtstelle verbinden sich diskursive mit nichtdiskursiven Praktiken, also mit technischen, ökonomischen, sozialen Bedingungen oder politischen Machtinstanzen.

**Dispositiv:** Foucault verschiebt insgesamt seine Perspektive, wenn er stärker auf die Institutionen der Macht zu sprechen kommt, also auf ihre praktischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer Diskurse in soziale Praxis umgesetzt werden. Spitäler, Irrenhäuser und Gefängnisse insbesondere sind es, die als Machtfaktoren analysiert werden – mit durchschlagenden Wirkungen auf alle Lebensbereiche, Moralbegriffe oder Denkweisen, wie sie in der Literatur herrschen (Foucault 1977). Instanzen bündeln ihre Kräfte zum Dispositiv, einem Netzwerk, das strategisch über die Teilnehmer herrscht (Foucault 1977–86, Bd. 1). Dasselbe gilt für wissenschaftliche Institutionen, die ebenfalls durch Strategien des Ausschlusses und Regelsetzens Wissenspolitik betreiben und so als Dispositive wirken.

**Macht als Produktion:** Daraus folgt eine Zentralthese Foucaults: Macht ist nicht bloß **repressiv**, sie unterdrückt nicht nur Äußerungen, sondern sie ist vor allem **produktiv**, insofern sie am Wissensfundus der Diskurse mitarbeitet und ganz allgemein durch Wahrheitsrituale neue Gegenstandsbereiche hervorbringt (vgl. Foucault 1977, S. 250). Der Mensch wird zum »Geständnistier«, das unter Beichtzwang steht (Foucault 1977–86, Bd. 1, S. 77). Daraus entstehen einige Textsorten: Verhörprotokolle, autobiographische Berichte, Briefe, und all dies kann von den im 18. Jahrhundert entstehenden Menschenwissenschaften Medizin, Psychiatrie, Pädagogik oder Kriminologie zu Dossiers zusammengestellt und in den Archiven abrufbar gespeichert werden. Solche Texte sind es dann auch, die Gesellschaften modellieren und ihnen ein politisches Gesicht geben (Foucault 1977, S. 250).

**Überwachungstechniken:** Foucault hat damit nicht im Sinn, die Machtinstanzen positiv zu bewerten – sein Ansatz bleibt der Kritik verpflichtet. In seiner **Machtanalytik** zeigt er, wie gerade die Institutionen der Aufklärung die Bereiche des Verbrechens

Grundriss eines  
Panoptikons



und der Sexualität als bedrohlich wahrgenommen und mit Disziplinarstrategien überwacht haben (1977). Das Spähprinzip des **Panoptismus** dehnt sich von der religiösen Beichte auf alle gesellschaftlichen Bereiche aus, Verhöre decken das gesteigerte Informationsbedürfnis der entstehenden modernen Staaten um 1800, die alles beobachten wollen (1977, S. 251 ff.). Der Prototyp des modernen Gefängnisses, das von Jeremy Bentham 1787 entworfene Panoptikon, hat im Zentrum einen Wachturm, der Einblick in alle rundum liegenden Gefängniszellen ermöglicht, aber selbst nicht einsehbar ist – mit dem Zweck, dass die Beobachtungssituation von den Gefangenen internalisiert wird und zur Selbstkontrolle führt. Dieses Prinzip der Verinnerlichung von Macht ist ein Gegenstand der Foucault'schen Machtanalytik.

**Tod des ›Subjekts‹:** Der **Mensch**, denkt man ihn als lebendige, individuelle Einheit, wird von diesem Szenario geschluckt, oder, wie es Foucault mit einem durchaus lyrischen Bild formuliert hat, er »verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand« (1971, S. 462). Auch er ist eine Erfindung der Wissensordnungen, die sich womöglich ändern und damit einen anderen Menschen hervorbringen können. Damit wird das neuzeitliche Ich, das selbstgewisse, souveräne Subjekt zum Problem: In den modernen Wissensordnungen, die es geschaffen hat, ist es selbst gefährdet und nicht autonom, sondern im lateinisch-wörtlichen Sinne *subiectum*, Unterworfenes.

**Tod des Autors:** Auch der Autor, der schreibende Spezialfall des Subjekts, gehört zu den Institutionen, denen Foucault reine Konventionalität unterstellt. Auch er schreibe aus den Diskursen heraus, die seine Rede prägen und die ihn beherrschen, er tritt nur als eine historische Funktion auf (1974b, S. 7–31). Als juristische Figur, die über ihr Eigentum wacht, habe der moderne Autor oder Künstler ausgespielt – so die Kernaussage der seitdem oft wiederholten provokanten Formulierung vom Tod des Autors (der also nicht persönlich, sondern als Instanz gefasst wird). Diese These hat vor allem Roland Barthes geprägt (1968/1977), und seine Analyse von Werbung und anderen Alltagsphänomenen mag ihn zu dieser Ansicht bewogen haben: Die verschiedenen Stimmen, die den Autor durchziehen, lassen sich als Codes untersuchen (Barthes 1973, S. 11). Die Analyse Barthes' zielt dabei stärker auf den literarischen Text; Foucault fragt hingegen eher nach den historischen Mechanismen, unter denen sich überhaupt der Begriff des Autors gebildet hat (allgemein s. Kap. 1).

### 5.8.4 | Anwendungsmöglichkeiten in der Literaturwissenschaft

Die an Foucault geschulten Fragestellungen lassen sich im weitesten Sinne einer **historischen Diskursanalyse** zuordnen, die in einer Archäologie der Wissenssysteme und der gesellschaftlichen Instanzen zeigt, wie sich diese an literarischen Texten niederschlagen (Bogdal 1999; Stiegler 2015, S. 87–98). Folgenreich für die Literaturwissenschaft waren besonders Foucaults Desillusionierungen und Zerstörung von Gewissheiten. Denn auch wenn seine Analysen nur indirekt auf literarische Texte anzuwen-

den sind und darüber gestritten werden kann, ob Diskursanalyse überhaupt eine Methode ist, bieten sie doch effektive Werkzeuge, um einige Leitbegriffe der Literaturwissenschaft auf den Prüfstand zu stellen.

**Es ergibt sich zunächst eine Reihe von Negationen:**

- **Der Autor** folgt nicht einer genialen Eingebung, die er entwickelt, vielmehr wird er von den ihn umgebenden Diskursen vorgeprägt.
- **Der Leser** wird durch diese Erschütterung allerdings auch nicht stärker. War es für Roland Barthes (1987) ein demokratischer Akt, die Macht des sinngebenden Autors zu unterlaufen und dem Leser eine produktive Rolle zuzusprechen, so ist nach Foucaults Subjektkritik auch der Leser kein souveräner Herrscher über die Texte mehr, sondern ebenso in Diskurse eingebunden.
- **Die Texte** interessieren Foucault nicht als geschlossene Einheit, sondern sie werden als offene Prozesse der Strukturierung gesehen, bei denen gesellschaftliche Diskurse beteiligt sind (vgl. Foucault 1974b).
- **Der Werkbegriff** wird ebenfalls problematisiert: Gänzlich obsolet ist die Zuschreibung eines Werks und seiner abgeschlossenen Aussage zu einer wie auch immer gearteten Autorintention.
- **Geschichte** bezweifelt Foucault ebenfalls, wenn sie traditionell als kontinuierlicher Gang einer »evolutiven, linearen Bewußtseinsgeschichte« gesehen wird (vgl. 1974c, S. 14). Mit ihr wird die Geschichtsschreibung in Frage gestellt, die nicht mehr als Ereignisgeschichte oder Datenkette zu verfassen sei, sondern die dahinterliegenden Diskurse berücksichtigen müsse.
- **Institutionenkritik** ist mit Foucault schließlich auf die Bildungseinrichtungen Schule und Hochschule selbst anwendbar. Das gilt auch für die Wissenschaftsdisziplin Literaturgeschichte, deren Entstehung einem bildungspolitischen Bedürfnis folgt. Die Frühromantiker waren es, die gegen die Desorientierung in der Bücherflut zur Strategie der Verknappung griffen: Man ging daran, einen Kanon zu schaffen, um zu Zwecken der Kommunikation und Bildung wichtige von nebensächlichen Büchern zu unterscheiden (s. Kap. 1). Diese Auswahlstätigkeit begründete die entstehende Literaturgeschichte, die repräsentative Werke kennzeichnete und sie nach Ideen ordnete – woraus schließlich das Fach Germanistik entstand.
- **Interpretation** selbst stellt Foucault als Produkt von Institutionen bzw. als ein Machtspiel dar, was schließlich auch zentral die Germanistik betrifft:

**Foucault:**  
*Von der Subversion  
des Wissens,*  
1974c, S. 95

Wenn Interpretieren hieße, eine im Ursprung versenkte Bedeutung langsam ans Licht zu bringen, so könnte allein die Metaphysik das Werden der Menschheit interpretieren. Wenn aber Interpretieren heißt, sich eines Systems von Regeln, das in sich keine wesenhafte Bedeutung besitzt, gewaltsam oder listig zu bemächtigen, und ihm eine Richtung aufzuzwingen, es einem neuen Willen gefügig zu machen, es in einem anderen Spiel auftreten zu lassen und es anderen Regeln zu unterwerfen, dann ist das Werden der Menschheit eine Reihe von Interpretationen.

## Weiterentwicklungen der Diskursanalyse

**Interdiskursanalyse** zählt zu den Forschungszweigen, die von Foucaults Arbeiten in Deutschland angeregt worden sind. Sie beschäftigt sich mit einem Netzwerk von gesellschaftlich formierten Bildern, Sinn- und Vorstellungskomplexen, die die politischen Einstellungen und Verhaltensweisen steuern. Diese Sprachbilder oder »Sinn-Bilder«, wie sie **Jürgen Link** genannt hat (Link 1983, S. 286), in denen die Anschauungen zu einer eingängigen Struktur kondensieren, werden **Kollektivsymbole** genannt (Link 1988). Sie sind maßgeblich beteiligt an gesellschaftlichen Sinnstiftungsprozessen. Merkmal des Interdiskurses Literatur ist dabei, dass er eigenen sprachlichen Regeln folgt, zugleich aber in besonderer Weise geeignet ist, verschiedene gesellschaftliche Themen und Fragestellungen bzw. Wissensbestände (also umliegende Spezialdiskurse) zu bündeln: Er nutzt diese nämlich als Rohstoffe, um sie in anschauliche Symbole zu übersetzen und damit weiten Kreisen verständlich und zugänglich zu machen. Dabei ist der Interdiskurs verwoben mit allen möglichen Textsorten, seien es Gebrauchstexte, Postkartentexte oder politische Dokumente. Historisch haben Vertreter der Interdiskursanalyse dies an Beispielen des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart gezeigt, indem sie verbreitete, populäre Bilder in ihren literarischen und alltäglichen Varianten verglichen und in Oppositionsbündeln bzw. Gegensatzpaaren analysiert haben (vgl. Parr 2000).

Dieser Ansatz hat ein deutliches Vorbild auch in **Roland Barthes'** Studien, in denen er ebenfalls unterschiedliche kulturelle Bereiche wie Körpervorschriften, Moden, Medien, oder Alltagsgespräche mit literarischen Texten vergleicht. Damit schlägt Barthes eine etwas andere Richtung ein als Foucault, insofern er weniger Machtstrukturen reflektiert, sondern mehr die rhetorischen Strukturen von Gesellschaftsformen untersucht. Hier wird stärker die linguistische Bedeutung des Diskursbegriffes betont: Es sind gesellschaftliche Kommunikationen und soziokulturelle Phänomene, Weltbilder und Haltungen als ideologische Formulierungen, die Barthes miteinander in Beziehung setzt. Mit diesem **semiotischen Ansatz** kann er auch allgemein eine Analyse von Kulturen (seien es westeuropäische oder fernöstliche) leisten. Darin liegt die Verwandtschaft zu Foucault: Auch bei Barthes ist gesellschaftliche Praxis nicht als natürliche gezeigt, sondern als eine aus Zeichen konstruierte – ein Ansatz, der die internationale Semiotik mit geprägt hat (vgl. Nöth 2000). Entsprechend zerfällt auch Literatur in **Codes**, sie ist mehrstimmige Rede, die sich auch aus nichtliterarischen Texten speist. An diesem Komplex zeigt Barthes (und ähnlich die Interdiskursanalyse), wie sich bestimmte Sprachbilder verfestigen können, und zwar auf unheilvolle Weise: Sie erstarren dann zu politischen Klischees und zu ideologischen Gebilden, die durch genaue Analyse zu »verflüssigen« sind.

**Materialgeschichte** ist eine andere Ausrichtung der Diskursanalyse, die mittlerweile stärker verbreitet ist als die Interdiskursanalyse. Der Materialbegriff umfasst **technische Medien**, aber auch die Vorstellungen bzw. **Konzeptbildungen**, die ihnen zugrunde liegen. Weiterhin bezieht er sich auf Archive aller Art, die Dokumente, Zeugnisse im weitesten Sinn

oder persönliche Daten enthalten. Die technischen und medialen Voraussetzungen diskursiver Praxis zu ermitteln, ist **Friedrich Kittlers** Projekt in den *Aufschreibesystemen* (1985/2003). Medien als solche, die für Foucault zur nichtdiskursiven Praxis zählen würden, stehen bei Kittler im Vordergrund, insofern sie die Botschaften inhaltlich formen und Denkweisen sowie literarische Schreibweisen prägen, mehr noch: die gesellschaftliche Wirklichkeit definieren (s. Kap. 5.10). Stefan Rieger (2000) hat diesen Ansatz stärker auf die zugrundeliegenden Diskurse bezogen, die technische Entwicklungen begleiten, insbesondere das psychologische Wissen, das im Zusammenhang mit Speicher- oder Übertragungsmedien entsteht. Hier ergeben sich auch Anknüpfungspunkte zur Mediologie, die Funktionszusammenhänge zwischen technischen, sozialen und kulturellen Diskursen untersucht, die dort freilich insgesamt als ›Medien‹ bezeichnet werden (s. Kap. 5.10).

**Analyse von Politiken der Schrift:** Aus dem Funktionieren von Speichern kann man auch Rückschlüsse auf das Programm ableiten, das ihnen zugrunde liegt – es gibt Diskursstrategien hinter dem sichtbaren technischen Medium. **Manfred Schneider** hat gezeigt, dass dies nicht nur für Zahlen- und Datenspeicher gilt, sondern auch für all jene Archive, die mit Aufzeichnungen von menschlichen Daten, also Unterlagen, Dossiers, Akten, Urkunden oder Notizen gefüllt sind – bis hin zu Verhörprotokollen, Geständnissen oder autobiographischen Notizen (vgl. Schneider 1986; Kittler/Schneider/Weber 1990). Zusammen bilden diese Texte eine kulturelle Matrix, die wiederum literarischen Texten zugrunde liegt, welche zumindest teilweise aus diesem Hintergrund erwachsen. Stärker als auf technische Aspekte zielen Schneiders Analysen auf machtpolitische Zusammenhänge, die Texte beeinflusst haben, einschließlich der Ritualbildungen, die sich in literarischen Texten niederschlagen: religiöse Bekenntnisimperative, Politiken des autobiographischen Geständnisses, Gewohnheiten der Liebe (Schneider 1992) oder andere Kulturereignisse, die auf dem Recycling von Erfahrungsmustern beruhen (Schneider 1997). Damit können Mechanismen erschlossen werden, die der Literatur zugrunde liegen, Strategien des Denkens also, die auf die literarischen Formen eingewirkt haben.

### 5.8.5 | Perspektiven und Kritik

Foucaults *Œuvre* bleibt bei der Vielzahl seiner Thesen ohne systematische Abrundung. Seine Absicht ging auch nicht dahin, ganzheitliche Theoriegebäude zu produzieren, die er selbst als Machtapparate kritisiert hätte, weil damit weitere Reflexion verhindert würde. Gewisse Widersprüche hat er in Kauf genommen: So etwa die Sprünge zwischen einem sehr weiten Diskursbegriff und andererseits konkret beschreibbaren Machtspielen in Diskursereignissen. Die wechselnde Verwendung des Diskursbegriffs hat die starke Rezeption von Foucaults Konzepten allerdings nicht behindert, eher noch (und sei es in Form produktiver Irrtümer) gefördert. Die durchgängigen Themen ›Macht‹, ›Gesellschaftsinstitutionen‹ und ›Wissensformationen‹ sowie die wechselhafte Rolle des Sub-

jekts, das als Schriftraum von Diskursen begriffen wird, haben zahlreiche Spuren in verschiedenen Gebieten hinterlassen: in der Medientheorie, der politischen Machtanalytik, in der feministischen Theorie, in Studien zum Postkolonialismus und in der Sozialpsychologie (vgl. Kammiller u. a. 2008).

Daraus hat sich eine Reihe von möglichen **Fragestellungen für die Germanistik** ergeben:

- Welche Wirkungen haben Machtinstanzen in wissenschaftlichen oder literarischen Diskursen?
- Wie hat der Beichtzwang auf die Literatur gewirkt?
- Welche Wirkung hatte die Erfindung des modernen Gefängnisses auf die Literatur?
- Gibt es Rituale der Liebe, die in der Literatur konstruiert werden?
- Wie zeigen sich in Texten Spuren der Medien?
- Welche Rolle spielt die Instanz des Autors zu einem bestimmten Zeitpunkt und wie zeigt sich dies in seinen Texten?
- In welcher Weise baut ein Text ›Wahrheiten‹ auf und nach welchen Strategien verfährt er dabei?
- Welche Sprachregelungen werden in der Politik getroffen und wie werden sie in öffentlichen Medien oder Literatur reflektiert?
- Gibt es literarische Texte, die selbst Herrschaft ausüben?
- Welche Entscheidungen hat Literaturwissenschaft in ihrer Geschichte getroffen, um damit bestimmte Wahrheiten zu produzieren?

Fragestellungen  
der Diskursanalyse

Literarische Texte haben Foucault eher als historische Zeugnisse von Wissensordnungen, Machtstrukturen oder Lebensbedingungen interessiert; insofern gibt es hier Berührungspunkte mit dem sozialgeschichtlichen Ansatz (s. Kap. 5.7). Das spezifisch Literarische nimmt Foucault kaum in den Blick. Wie aber Jürgen Link oder Manfred Schneider gezeigt haben, kann Diskursanalyse durchaus auf literarische Strukturen bezogen werden und dann umso gewinnbringender eingesetzt werden. Texte und Gewissheiten »gegen den Strich zu lesen« (Barthes 1973, S. 41) ermöglicht eine neue Sicht auf Leitbegriffe wie den des Autors, auf ›höhere‹ und ›niedere‹ Texte, auf Leser, Kulturen oder Epochen, deren diskursive Grundlagen zu zeigen sind. Auch die Hermeneutiker könnten Strategien ihrer Arbeit hinterfragen: Ihr eigenes »Kommunikationsprogramm« wäre als »aktive **Sinnordnungspolitik**« zu beschreiben (Fohrmann/Müller 1988, S. 239) – eine Selbstuntersuchung, die durchaus zum hermeneutischen Zirkel gehört.

### Grundlegende Literatur

**Angermüller, Johannes:** Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich. Bielefeld 2007.

**Barthes, Roland:** »La mort de l'auteur«. In: Manteia, Heft 5 (1968), S. 12–17; dt. in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.

**Barthes, Roland:** S/Z. Frankfurt a. M. 1987 (frz. 1970).

**Barthes, Roland:** Die Lust am Text. Frankfurt a. M. 1987 (frz. 1973).

**Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro** (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1988.

- Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1971 (frz. 1966).
- Foucault, Michel:** Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1973 (frz. 1969).
- Foucault, Michel:** Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a. M. 1974a (frz. 1971).
- Foucault, Michel:** Schriften zur Literatur. München 1974b (frz. 1962–69).
- Foucault, Michel:** Von der Subversion des Wissens. München 1974c (1963–73).
- Foucault, Michel:** Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1977 (frz. 1975).
- Foucault, Michel:** Sexualität und Wahrheit, Bd. 1–3. Frankfurt a. M. 1977–86 (frz. 1976–84).
- Foucault, Michel:** Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82). Frankfurt a. M. 2004
- Jäger, Siegfried:** Kritische Diskursanalyse: eine Einführung. München 2004.
- Kammler, Clemens** u. a. (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2008.
- Kittler, Friedrich A.:** Aufschreibesysteme 1800/1900 [1985]. München <sup>5</sup>2003.
- Kittler, Friedrich A./Schneider, Manfred/Weber, Samuel** (Hg.): Diskursanalysen 2. Institution Universität. Opladen 1990.
- Link, Jürgen:** »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«. In: Fohrmann/Müller 1988, S. 284–307.
- Mills, Sara:** Der Diskurs: Begriff, Theorie, Praxis. Tübingen/Basel 2002 (engl. 2002).
- Schneider, Manfred:** Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München 1986.
- Schneider, Manfred:** Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens. München 1992.
- Schneider, Manfred:** Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling. München 1997.

#### Zitierte/weiterführende Literatur

- Bogdal, Klaus-Michael:** Historische Diskursanalyse der Literatur: Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung. Opladen 1999.
- Ehlich, Konrad** (Hg.): Diskursanalyse in Europa. Frankfurt a. M. 1994.
- Genette, Gérard:** Die Erzählung. München 1994 (frz. 1983).
- Habermas, Jürgen:** »Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz«. In: Ders./Niklas Luhmann (Hg.): Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Frankfurt a. M. 1971, S. 101–142.
- Keller, Reiner:** Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden 2005.
- Link, Jürgen:** Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. München 1983.
- Nöth, Winfried:** Handbuch der Semiotik. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2000.
- Parr, Rolf:** Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik. Tübingen 2000.
- Rieger, Stefan:** Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt a. M. 2000.
- Stiegler, Bernd:** Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaft. Paderborn 2015.



## Arbeitsaufgaben

1. Der Diskursbegriff wird auf diversen Gebieten verwendet. Können Sie die unterschiedlichen Bedeutungen skizzieren?
2. Unter welchen Aspekten hat Foucault den Machtbegriff in die Diskursanalyse gebracht?
3. Warum sind Interpretationen auch Machtspiele (denken Sie an Schule und Universität)?
4. Wie hängen Diskursanalyse und Medientheorie zusammen?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.9 | Systemtheorie

### 5.9.1 | Begriffsentwicklung

**System** ist ein Passepartout-Begriff, der in politischen oder psychologischen Bereichen ebenso anzutreffen ist wie in ökonomischen, (neuro-) biologischen, juristischen und nicht zuletzt ästhetischen Theoriebildungen, er ist also in seiner Entwicklung in den verschiedenen Wissenschaften zu erfassen. Allgemein lässt sich zunächst sagen: Wenn das gr. *systema* ein Ganzes bezeichnet, das aus Einzelgliedern zusammengesetzt ist, so wird dieses in der Systemtheorie nicht als feste Einheit oder Substanz gefasst, sondern als ein dynamisches Geflecht von Kommunikationen (vgl. Baecker 2001) bzw. als ein Netzwerk, das sich durch Rückkopplungen selbst hervorbringt und erhält.

Zum Begriff

Mit den verschiedenen Branchen der Systemtheorie ist seit 1970 ein Netzwerk entstanden, das mittlerweile **unterschiedlichste Anwendungsbereiche** verbindet:

- Biologie und der Neurobiologie (dort seit den 1950er Jahren entwickelt (vgl. Maturana/Varela 1987))
- Soziologie (maßgeblich durch Niklas Luhmann 1984)
- Psychologie und Medizin (vgl. Kriz 1999)
- Wirtschafts- und Umweltwissenschaften (vgl. Gnauck 2002)
- Pädagogik
- Politik- oder Rechtswissenschaften (vgl. de Berg/Schmidt 2000)
- Geschichts- und Kulturwissenschaften (vgl. Becker/Reinhardt-Becker 2001)

- Kunstwissenschaften (vgl. de Berg/Schmidt 2000, S. 180–242)
- Literaturwissenschaften, die in den 1990er Jahren die starke Konjunktur des systemischen Ansatzes genutzt und einen umfangreichen Theorieimport getätigt haben.

**Die Biologie** betrachtet als **lebendes System** alles, was durch Rückkopplungsprozesse die Aufrechterhaltung des eigenen Systems regelt, nämlich das Erkennen chemischer Daten, die zugleich die Programme zu ihrer Verarbeitung enthalten und so die laufende Neuproduktion ermöglichen. Die **Neurobiologie** hat in diesem Sinne danach gefragt, was ein lebendes System ist, wie es in sich funktioniert und wie es Umweltreize nach den Regeln des eigenen Wahrnehmungsapparates verarbeitet. Demnach ist auch das Lernen kein Umbau, der bloß von außen geschieht, sondern der Systemaufbau einer Einheit, die mit internen Voraussetzungen auf Neues reagiert (vgl. Maturana/Varela 1987).

**Autopoiesis** ist einer der zentralen Begriffe, der sich in erster Näherung wie folgt fassen lässt: Ein lebendes System bildet alle Lebenserhaltungsfunktionen aus sich selbst heraus, indem es Umweltimpulse aufnimmt, aber nach eigenen Gesetzen verarbeitet (gr. *auto*: selbst; *poiein*: machen; vgl. Becker/Reinhardt-Becker 2001, S. 31–39). Diesen Ansatz hat der **Konstruktivismus** weitergeführt und untersucht, wie unser Nervensystem als in sich geregelte Einheit die Welt, die wir wahrnehmen, konstruiert, und inwiefern man davon sprechen kann, dass jeder einzelne Wahrnehmungsapparat als autopoietisches System funktioniert, das sich aus sich selbst heraus entwickelt (vgl. Schmidt 1990).

### 5.9.2 | Niklas Luhmann: Grundbegriffe

Der Soziologe Niklas Luhmann (1927–1998) hat neurobiologische und kybernetische Systemprozeduren auf gesellschaftliche Vorgänge übertragen, wobei er sich auf den Sozialwissenschaftler Talcott Parsons stützte und eine grundlegende Auffassung von ihm übernahm: Menschliches Handeln greift aus einer überkomplexen Welt bzw. aus deren unendlichem Horizont die jeweils relevanten Perspektiven heraus. Damit wird eine Auswahl getroffen, die Regeln, Sichtweisen oder Handlungsvorschläge für eine Gesellschaft konstruiert. **Folgende Leitbegriffe spielen dabei eine Rolle:**

**Autopoiesis der Gesellschaft:** In Parallele zum Autopoiesis-Gedanken könnte man sagen: Gesellschaft entwirft sich durch ihre Symbole und Umgangsregeln, also ihre soziale Praxis insgesamt. **Komplexität** bedeutet dabei nur am Rande »kompliziert«, eigentlich ist damit die Zahl der möglichen Verknüpfungen gemeint, die ein System zwischen seinen Elementen herstellen kann. Ein System sucht sich dabei so viel Komplexität wie nötig, um seine Funktionen aufrechterhalten zu können, zugleich bedeutet jede Weiterentwicklung auch Komplexitätszuwachs. Bei zu vielen Verknüpfungsmöglichkeiten droht allerdings der Zusammenbruch – dann muss Komplexität reduziert werden, d. h. das System muss eine Auswahl

treffen, um daraus Leitcodes zu gewinnen (Becker/Reinhardt-Becker 2001, S. 23–25; Stiegler 2015, S. 119–130).

**Ausdifferenzierung nach Funktionen** ist das Prinzip, das die Entwicklung moderner Gesellschaften seit Ende des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. In seinem viel beachteten Buch *Soziale Systeme* (1984) hat Luhmann ein Modell entworfen, das beschreibt, wie sich Gesellschaften in Teilbereichen zu höheren Komplexitätsgraden entwickeln: Politik, Recht, Wirtschaft, Moral, Erziehung, Philosophie, Kunst oder Religion sind solche Segmente, die zunehmend in sich selbst funktionieren, eigenständig und spezialisiert arbeiten und damit auch effizient sein können. Sie steuern sich selbst und bilden dann im Ensemble der Teilsysteme das gesellschaftliche Gesamt.

**Kommunikation:** Der Zusammenhang der Kommunikationen in und zwischen Subsystemen, insofern sie aufeinander Bezug nehmen, ist konstitutiv für eine Gesellschaft. Menschen, Individuen und ihre Interaktionen sind dabei zweitrangig und werden nicht direkt der Gesellschaft zugerechnet, beobachtbar ist allein »Kommunikation und deren Zurechnung als Handlung« (Luhmann 1984, S. 240). Ob Lebewesen, Dinge, Gesellschaften u. a. – Systemtheoretiker beobachten nur die Kommunikate, die agierenden Sprecher werden als »opak« behandelt.

**Systemaufbau** geschieht »durch Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung sozialer Systeme« (Luhmann 1984, S. 241) und das entsprechende **Kommunizieren der Systeme** untereinander. Diese Kommunikation wird durch **Leitdifferenzen** gesteuert, die den Code des Systems bilden, und zwar als Gegensatzpaar bzw. als binärer Code. Jedes System folgt anderen Leitdifferenzen, z. B. »Haben – Nicht-Haben«, »effizient – nicht effizient« (Wirtschaft); »wahr – falsch« (Wissenschaft, Theologie), »innovativ – reproduktiv« (Technologie); »gut – böse« (Moralphilosophie); »Macht – Opposition« (Politik); »schön – hässlich«, »interessant – langweilig« (Kunst), »in – out« (Unterhaltungsbranche) und andere mehr. Über diese Leitdifferenzen gewinnen Systeme aus den potenziell unendlichen Eigenschaften der Umwelt ein eigenes Profil. Die Selbstreflexion über ihre Leitdifferenzen brauchen sie, um ihre Evolution voranzutreiben. In diesem Sinne benötigen Systeme sogar Probleme zur Selbstorientierung, ohne die sie nicht überleben können.

**Strukturelle Kopplung:** Systeme kommunizieren aber nicht nur mit sich selbst, sondern ebenso mit ihrer jeweiligen **Umwelt**, d. h. den von ihnen aus gesehen umliegenden Systemen, mit denen sie in Wechselwirkung treten. Diese strukturelle Kopplung entsteht über eine Schnittmenge, z. B. zwischen Rechtssystem und Intimbeziehung dann, wenn eine Ehe geschlossen oder nichteheliche Lebensgemeinschaft festgestellt wird, oder im Fall des Zusammentreffens von Literatur und Politik die Förderung durch Preise bzw. im negativen Fall Einengung durch Zensur (vgl. Becker/Reinhardt-Becker 2001, S. 65–67). **Teilsysteme**, die sich ausbilden und spezialisieren, nehmen dadurch neue Entwicklungen.

**Emergenz:** Werden Teilsysteme in Beziehung gesetzt, entstehen durch die Synergieeffekte des Zusammentreffens neue Zustände, die allerdings nicht treffsicher vorausgesagt werden können (Emergenz). Ist nämlich schon das Eigenverhalten eines Systems nicht strikt vorhersagbar, da es

grundsätzlich mehrere Reaktionsweisen zeigen kann, ist die Reaktion der Systeme aufeinander umso schwieriger vorherzusagen oder gar zu steuern.

**Kontingenz:** Diese Unvorhersagbarkeit gilt auch für die Planbarkeit von Gesellschaften, deren Teilsysteme sich immer noch anders entwickeln können als angenommen. Dieser Bereich der zukünftigen, offenen Ereignisse wird als Kontingenz bezeichnet – was etwa Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* (1930) literarisch als »Möglichkeitssinn« beschrieben hat.

**Rolle der Kunst:** In dieser Unvorhersagbarkeit der Ereignisse hat Luhmann gerade der Kunst eine bedeutende Rolle zugesprochen, wenn sie neue, unvermutete Perspektiven anbietet und durch »Herstellung von Weltkontingenz« Fremderfahrung ermöglicht: »Die festsitzende Alltagsversion wird als auflösbar erwiesen; sie wird zu einer polykontexturalen, auch anders lesbaren Wirklichkeit – einerseits degradiert, aber gerade dadurch auch aufgewertet« (Luhmann 1986, S. 625). Festgefahrene Haltungen können durch Kunst mit einer Alternativversion der Dinge konfrontiert werden, woraus sich neue Handlungsformen gewinnen lassen: Der einäugigen Sicht der Alltagsgewissheiten kann sie durch Rätsel, Irritationen oder Eröffnung neuer Kontexte begegnen.

**Polykontextualität:** In der Literaturwissenschaft entspricht dem das polykontexturale Verfahren, Literatur aus der Sicht anderer Systeme, z. B. Recht, Medizin oder Politik, zu beobachten (vgl. Plumpe/Werber 1995) – das Literatursystem wird dann aus dem Zentrum gerückt und aus anderen Blickwinkeln beobachtet.

### 5.9.3 | Vorgänge des Beobachtens

**Instanz des Beobachters:** Ein wichtiger Bezug zur Literatur ergibt sich aus dem Begriff des Beobachters: Systemereignisse können durch einen Beobachter analysiert werden, der wiederum ein eigenes System darstellt. Die Systemtheorie beschreibt dabei nicht, wie reibungslose Kommunikation passiert, sondern sie zeigt ebenso Inkompatibilitäten zwischen Systemen und unvereinbare Leitdifferenzen, die die Kommunikation erschweren. Sie ist in diesem Sinne eine Beobachtungstheorie: Jeder Vorgang, jeder Zustand und jedes Ding ist abhängig von der Perspektive des Beobachters, von seinen Begriffen bzw. Beschreibungsweisen.

**Relativität von Erkenntnis:** Wenn der Beobachter sein eigenes Beobachten beobachten und dieses wiederum auf dritter Ebene beobachten kann usw., gelangt er dabei an kein Ende und kann seine Position nie endgültig fixieren. Jeder Erkennende hat insofern einen blinden Fleck der Selbsterkenntnis. Dies entspricht wiederum der Alltagserfahrung der Selbsttäuschung oder der Tatsache, dass man durch andere über die eigene Beobachterposition aufgeklärt werden kann.

**Nähe zur Hermeneutik:** Wenn der Leser sich als Beobachter verhält, der den Text als fremde Welt kennenlernt, ihn unter eigenen Systembedingungen nachschafft, sich mit der neuen Sichtweise auseinandersetzt und so etwas über seine eigene Weltsicht erfährt, zeigen sich darin gewisse Ähnlichkeiten zum hermeneutischen Gedanken der Horizontbeeinflus-

sung (vgl. de Berg/Prangel 1997). Auf Textverhältnisse übertragen hieße das wiederum, dass Lektüre nicht einfach Transfer von Informationen ist, sondern dass jeder Leser unter seinen eigenen Systembedingungen Textbedeutungen generiert (vgl. Schmidt 1990, S. 63 ff.).

**Doppelte Kontingenz:** Wenn zwei Kommunikationsteilnehmer sich verständigen (wie z. B. Autor und Leser über den Text), müssen beide aus einem Fundus von Verstehensmöglichkeiten auswählen, weswegen dann von doppelter Kontingenz gesprochen wird, was auch doppelte Unschärfe beim Verstehen bedeutet (Becker/Reinhardt-Becker 2001). Und noch eine Lehre kann der Beobachter von Literatur ziehen: Er sollte die Entwicklung von Literatur nicht auf ein striktes Ziel hin lesen. Denn auch literarische Texte stellen einen zukunfts offenen Horizont her, der auf bestimmte Weise aufgegriffen wird, aber auch stets anders realisiert werden kann. Epochenbeschreibungen sind insofern nichts anderes als Konstrukte, die ein Beobachter im Nachhinein erstellt – einleuchtende womöglich, die aber Brüche glätten und vielleicht Tendenzen übersehen, die zum Epochenschema nicht passen.

### 5.9.4 | Wechselwirkung zwischen Literatur und anderen Systemen

**Anwendung der Systemtheorie in der Literaturwissenschaft:** Kategorien der Systemtheorie sind in der **literaturwissenschaftlichen Analyse** insbesondere dann erprobt worden, wenn es darum ging, das Zusammenwirken von Literatur mit anderen Systemen (also ihren Umwelten) zu beobachten. Gerade hier zeigt sich, dass Systeme nicht nur in sich geschlossen arbeiten, sondern dass sie miteinander kommunizieren, und zwar über den Aufbau von Leitdifferenzen und deren Abgleichen mit den Leitdifferenzen anderer Systeme (vgl. Baecker 2016).

**Leitdifferenzen:** Kommunikation geschieht, wenn ein System die Leitdifferenzen anderer Systeme für sich selbst überprüft, reflektiert und ggf. für sich auswählt. Denn ein literarisches Werk kann sehr wohl aus der Umwelt bzw. aus anderen Systembereichen bewertet werden:

- ökonomisch als Ware, die marktgängig ist oder nicht,
- politisch als Kritik oder Affirmation,
- religiös als Bekenntnis oder Atheismus,
- juristisch als jugendgefährdende Schrift, die eventuell auf den Index zu setzen ist,
- als Moralinstanz, insofern sie Lebenshilfe geben oder lehrreich sein kann,
- didaktisch, weil Texte ein Bildungspotenzial haben können, das man im Unterricht berücksichtigen oder als untauglich ablehnen kann.

So wie Literatur auf Codes aus anderen Systemen bezogen werden kann, kann sie aus ihrer Sicht die Leitdifferenzen anderer Systeme für eigene Zwecke umwandeln oder sie als Zumutung zurückweisen. Denn Literatur fragt nicht vorrangig nach ökonomischen, politischen oder moralischen Leitdifferenzen, sondern in erster Linie nach den Regeln von Kunst, da-

nach also, ob ein Text interessant oder langweilig, anspruchsvoll oder schlicht, anregend oder belanglos, stimmig oder brüchig ist. Gerade die **Leitdifferenz »interessant/langweilig«** ist seit Ende des 18. Jahrhunderts zum Entwicklungsmotor von Literatur geworden (vgl. Plumpe 1993).

**Ausdifferenzierung des Literatursystems:** Immer wieder ist von Systemtheoretikern die Phase um 1770 als Sattelzeit beschrieben worden, in der die moderne Gesellschaft beginnt, sich in kleinere Systeme auszdifferenzieren (Luhmann 1984; Schmidt 1989). Beim Aufbau eines eigenständigen Literatursystems ist zunächst die Entwicklung des **Geniekults** im Sturm und Drang wichtig: Dort werden Individuen ins Spiel gebracht, die mit wachsendem Selbstbewusstsein um Anerkennung und (juristische) Rechte kämpfen und dies über Dichtungsprogramme oder autobiographische Texte betreiben. Originalität wird dabei zum Markenzeichen des Dichters, der sich als bedeutendes Individuum begreift. Indem er dies tut und sich gleichzeitig von allen gesellschaftlichen Forderungen emanzipiert, wie sie vielleicht Fürsten, Theologen oder Moralphilosophen stellen mochten, arbeitet er an der **Autonomie des Literatursystems**, das sich als eigenständiges System in einer vielfältig gewordenen Umwelt bzw. Gesellschaft etabliert (vgl. Plumpe 1993). Weder der Dichter noch seine Kunst sollten Befehlsempfänger umliegender Bereiche sein; in eigener Regie wollen die Dichter sich selbst die Regeln geben und eine eigene Identität gewinnen (s. Kap. 1).

**Intertextualität:** Das Literatursystem um 1800 stärkt seine Position auch dadurch, dass die einzelnen Texte zunehmend untereinander vernetzt werden. Sie zitieren sich gegenseitig und stiften einen intertextuellen Zusammenhang. Bereits *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/87) zeigen dies. Der Held erweist sich nämlich auch als emsiger Leser: Homer, Ossians Heldengesänge, Lessings *Emilia Galotti* und natürlich Klopstocks Werke gehören zu den Lesefrüchten. Ebenso wird der Text seinerseits von Nachfolgern aufgegriffen und in vielen »Wertheriaden« sowie zahlreichen Briefromanen verarbeitet bis hin zu Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972). Dieses **Anschlusspotenzial** von Goethes *Werther* realisiert Plenzdorf in Zitaten, Variationen, Übernahmen und Anspielungen.

### 5.9.5 | Literarische Selbstreferenzialität als Systembildung

Die Entwicklung von Literatur funktioniert nicht nur im gesellschaftlichen Bezug oder dadurch, dass Einzeltexte sich in einen intertextuellen Zusammenhang stellen (s. Kap. 1.2). Hier wirken mehrere Strategien zusammen.

**Autopoiesis durch Selbstreferenzialität:** Textstrukturen können auf sich selbst verweisen und ihre Konstruktion offenlegen, wie z. B. an Christian Morgensterns Gedicht *Das ästhetische Wiesel* (1900) erkennbar ist:

Das ästhetische Wiesel  
 saß auf einem Kiesel  
 inmitten Bachgeriesel.  
 Wißt ihr,  
 weshalb?  
 Das Mondkalb  
 verriet es mir  
 im stillen:  
 Das raffinierte Tier  
 tats um des Reimes willen.

Christian Morgen-  
 stern: *Das ästheti-  
 sche Wiesel*

Das hier vorgestellte Wiesel ist kein tatsächliches, zoologisches, sondern eines, das nur in der lyrischen Form besteht. Wie diese funktioniert, wird im Gedicht selbst angesprochen: Der Reim übertrumpft den Gegenstand, der sich kunst- bzw. systemgerecht verhalten muss, sogar bis hin zum harten Schnitt durch das Adjektiv ›raffinierte‹. Die strenge Achsensymmetrie der Anordnung ist ein **ästhetisches Arrangement**. Es handelt sich auch um ein Bildgedicht, das in sich selbst kreist, auf sich selbst anspielt und nur für sich selbst da ist.

**Systemaufbau im Gedicht:** Das Gedicht zeigt seine Systemeigenschaften darin, dass es Leitdifferenzen formuliert: Es fragt nicht nach Wahrheit, Ökonomie oder Moral, sondern nach Reim/Nichtreim, Kunst/Nichtkunst und Bildtauglichkeit/Untauglichkeit. Seine Selbstreferenzialität zeigt sich darin, dass es (nicht ohne Ironie) über Bedingungen von Gedichtssprache allgemein reflektiert, dass es vielleicht eine Gedichtsmaschine ist, da darin ein Bauplan für weitere Gedichte zu erkennen ist.

**Medium und Form:** Im Gedicht werden allgemeine Möglichkeiten der Gedichtssprache reflektiert, um daraus eine konkrete Form zu gewinnen. Wenn man das Medium als eine allgemeine Struktur definiert, die Kommunikation ermöglicht (etwa Geld, um ein Geschäft abzuwickeln; Sand, der einen Fußabdruck zeigt, oder im Sportwettkampf das einzelne Spiel), so bedient sich die Literatur des allgemeinen Mediums ›Sprache‹, um daraus speziellere Formen zu gewinnen, hier die der lyrischen Kommunikation.

**Selbstreflexive Hinweise** kann Literatur in vielfacher Weise geben. Sie artikuliert damit auch ihre Produktionsregeln. Das folgende Beispiel etwa zeigt das Prinzip, wie ein Satz durch Rückkopplung neu produziert werden kann: »E ist dEr ErstE, sEchstE, achtE, zwölfE, viErzEhntE ...«; was ergänzt heißen muss: »...Buchstabe in diesem Satz« (Schwanitz 1990, S. 59). Denn die Position des jeweiligen ›E‹ gibt zugleich die Regel, nach der der Satz unendlich fortgeführt werden kann. Ähnlich verhält es sich, wenn im Roman der Erzähler seine Rolle reflektiert und der Leser sozusagen in die Werkstatt des Erzählens geführt wird oder im Theater Aussagen über das Drama gemacht werden, womit der Text Auskunft darüber gibt, wie er gemacht ist (und also auch, wie er weiter geschrieben werden könnte). Eine spezielle Variante dieser **Autoreferenzialität** ist die **Autologie**, die auf der Formebene die Produktionsregel noch einmal abspiegelt: wenn etwa über den Reim in Reimform gesprochen wird, wie eben in Morgensterns Gedicht.

### 5.9.6 | Perspektiven für die Literaturwissenschaft und Kritik

Auch wenn manche Ansätze in der werkimmanenten Analyse sowie in der sozialgeschichtlichen Herangehensweise bereits angeklungen sind, lassen sich mit der Begrifflichkeit der systemtheoretischen Konzepte **bestimmte Fragestellungen** präziser fassen:

**Literatursoziologisch** kann man zeigen, in welcher Interaktion bzw. in welchen Zusammenhängen das Literatursystem mit anderen Systemen – Recht, Politik, Wirtschaft, Medizin, Religion etc. – steht und wie diese sich durch jeweils andere Leitcodes voneinander abgrenzen bzw. nach eigenen Gesetzen funktionieren.

**Historisch** lässt sich beschreiben, wann Literatur stärker die Seite der Umwelt oder wann sie stärker das eigene System akzentuiert. So ist es typisch für den Ästhetizismus um 1900 (vgl. Morgenstern), dass dieses Zusammenwirken von Medium und Form ganz auf die Kunst selber zielt. Diese Entscheidung bahnte sich um 1770 an und wurde in der Frühromantik entschieden durchgeführt, wo es insbesondere um Selbstreflexionen von Kunst ging (s. Kap. 2.3.1). Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts hingegen, die das Kunstsystem mit dem Alltag vermischen wollen, betreiben Entdifferenzierung, setzen die organisierenden Kunstregeln außer Kraft oder forcieren den Einsatz von Alltagsdingen und Technik, um die Gesellschaft zu revolutionieren (vgl. Plumpe 2001).

**Selbstbeschreibungen**, die Literatur in ihren Programmen vorlegt, spielen dabei eine wichtige Rolle. Genauer lässt sich in der Einzeltextanalyse beobachten, in welcher Art ein Text auf sich selbst verweist, wie er seine Strategien oder Konstruktionen offenlegt und über sein Gemachtsein nachdenkt. Die Analyse läuft dann meist darauf hinaus, einen Text in Codewerte bzw. binäre Oppositionen zu unterteilen und über diese Schemata ein Funktionssystem zu beschreiben; die sonstigen analytischen Details überlässt man z. B. der werkimmanenten Interpretation.

**Kritik der großen Begriffe:** »Mensch«, »Moral« und überhaupt anthropologische Kategorien stellt die Systemtheorie grundsätzlich in Frage, und damit werden auch die traditionellen Instanzen der Literaturwissenschaft problematisch. Besonders der **Autor** und seine Inspiration sowie die Anteilnahme des **Lesers** werden in Systemfunktionen aufgelöst: Nicht als Individuen sind sie interessant, sondern als **Rollenträger**, die sich Eigenschaften zuschreiben und sie wieder ablegen können. Der Systemtheorie deswegen den »menschlichen« Standpunkt abzusprechen, wäre indessen kurzfristig, denn gerade die unparteiliche, nicht einfühlsame Perspektive kann die Analyse z. B. gesellschaftlicher Probleme erst durch Unvoreingenommenheit und distanzierte Herangehensweise verschärfen.

**Kritische Einwände:** Von **diskursanalytischer Seite** könnte man als Mangel benennen, dass Gesellschaft nicht nur als Funktionszusammenhang von Systemen, sondern über die Wirkung von Machtinstanzen zu beschreiben ist, die durchaus greifbar sind und einer kritischen Sichtung unterzogen werden müssen. Abgesehen aber davon, dass auch Luhmann (1997) zu kritischen Sichtweisen angeregt hat, würden Systemtheoretiker grundsätzlich dagegenhalten, dass es keine guten oder schlechten Systeme gibt – zumindest nicht für den Beobachter, dessen Standpunkt kein



privilegierter sein kann, sondern der immer nach eigenem Unterscheidungsvermögen die Systemverhältnisse oder Vorgänge in sich selber beschreibt. Diese Beschreibungen können dann funktionieren und Anschlusskommunikation ermöglichen. Literaturwissenschaftler/innen haben damit aber auch die Aufgabe, ihre eigenen Beobachtungen zu beobachten, was mit der **hermeneutischen Profilierung** des eigenen Erkenntnishorizonts vergleichbar ist (vgl. de Berg/Prangel 1997; Pfeiffer 2001). Von manchen Widersprüchen abgesehen, könnten beide Seiten hierin und in der konkreten Textanalyse durchaus Gemeinsamkeiten entdecken und damit der Gefahr der dogmatischen Erstarrung entgehen.

### Grundlegende Literatur

- Baecker, Dirk:** »Kommunikation«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart/Weimar 2001, S. 384–426.
- Baecker, Dirk** (Hg.): Schlüsselwerke der Systemtheorie. Wiesbaden 2005.
- Baecker, Dirk:** Wozu Theorie? Aufsätze. Frankfurt a. M. 2016
- Becker, Frank/Reinhardt-Becker, Elke:** Systemtheorie. Eine Einführung in die Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M./New York 2001.
- Dieckmann, Johannes:** Einführung in die Systemtheorie. München 2005.
- Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro** (Hg.): Systemtheorie der Literatur. München 1996.
- Jahraus, Oliver/Nassehi, Armin u. a.** (Hg.): Luhmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2012.
- Luhmann, Niklas:** Soziale Systeme. Frankfurt a. M. 1984.
- Luhmann, Niklas:** »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672.
- Luhmann, Niklas:** Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997.
- Luhmann, Niklas:** Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg 2004.
- Plumpe, Gerhard:** Ästhetische Kommunikation der Moderne, 2 Bde. Opladen 1993.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels** (Hg.): Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft. Opladen 1995.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels:** »Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder »Herr Meier wird Schriftsteller««. In: Fohrmann/Müller 1996, S. 173–208.
- Plumpe, Gerhard:** »Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme«. In: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. Hg. von Heinz L. Arnold. München 2001, S. 7–14.
- Schmidt, Siegfried J.** (Hg.): Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1989.
- Schmidt, Siegfried J.:** Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1990.
- Schwanitz, Dietrich:** Systemtheorie in der Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990.

### Zitierte/weiterführende Literatur

- Bardmann, Theodor M./Lamprecht, Alexander:** Systemtheorie verstehen. Eine multimediale Einführung in systemisches Denken. Wiesbaden 1999.
- de Berg, Henk/Prangel, Matthias** (Hg.): Systemtheorie und Hermeneutik. Tübingen 1997.
- de Berg, Henk/Schmidt, Johannes** (Hg.): Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie. Frankfurt a. M. 2000.

- Gnauck, Albrecht** (Hg.): Systemtheorie und Modellierung von Ökosystemen. Heidelberg 2002.
- Hohm, Hans-Jürgen**: Soziale Systeme, Kommunikation, Mensch. Eine Einführung in soziologische Systemtheorie. Weinheim 2000.
- Jahraus, Oliver** (Hg.): Interpretation – Beobachtung – Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie. Tübingen 1999.
- Jensen, Stefan**: Erkenntnis – Konstruktivismus – Systemtheorie. Eine Einführung in die Philosophie der konstruktivistischen Wissenschaft. Opladen 1999.
- Koschorke, Albrecht** (Hg.): Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann. Berlin 1999.
- Kriz, Jürgen**: Systemtheorie für Psychotherapeuten, Psychologen und Mediziner. Eine Einführung. Wien 1999.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco**: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens. Bern/München 1987.
- Pfeffer, Thomas**: Das zirkuläre Fragen als Forschungsmethode zur Luhmannschen Systemtheorie. Heidelberg 2001.
- Stiegler, Bernd**: Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaft. Paderborn 2015.

## Arbeitsaufgaben

- 
1. Nennen Sie Teilbereiche, in die die moderne Gesellschaft sich ausdifferenziert hat!
- 
2. Welches Jahrzehnt gilt als die Sattelzeit für die Entwicklung zur Moderne?
- 
3. Wie könnte man den Begriff der Autopoiesis auf Literatur anwenden?
- 
4. Welches sind Umwelten des Literatursystems?
- 
5. Was tut ein Beobachter im Sinne der Systemtheorie?
- 

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.10 | Medienwissenschaften

**Medienwissenschaften** fragen danach, wie Kommunikationsprozesse von technischen Medien beeinflusst werden und welche soziologischen oder kulturellen Auswirkungen sich jeweils ergeben (vgl. insgesamt Hiekkethier 2003). Germanisten beobachten insbesondere, wie sich die **Entwicklung von Literatur unter den Bedingungen technischer Medien** vollzogen hat. Von den ersten Schriftzeichen über optische und akustische bis zu den digitalen Medien ist zu erkennen, wie Medien in der Literatur thematisch verarbeitet werden, vor allem aber auch, wie sie in den Textstrukturen ihre Spuren hinterlassen oder neue Formen begünstigt haben. Auch die umgekehrte Frage ist zu stellen: wie nämlich Literatur den jeweils neuen Medien eine Formensprache gegeben hat. Wichtige Impulse für diese **Medienästhetik** setzen bereits Walter Benjamins Studien seit Ende der 1920er Jahre, in denen der Zusammenhang zwischen Gesellschaftsproblemen, Medien wie Fotografie und Film sowie den Künsten, insofern sie die Wahrnehmungsformen ändern können, untersucht wird. Jenseits einer bloßen Technikgeschichte hat sich in diesem Sinne als frischeste Perspektive erwiesen, den Menschen in seinen medialen Umgebungen zu beobachten, mit denen er konstitutiv vernetzt ist, und seine Wahrnehmungsveränderungen zu analysieren, die sich eben auch in Literatur zeigen – um damit das Wissen vom Menschen als eine ›mediale Anthropologie‹ (vgl. Voss/Engell 2015) zu fundieren. (Daten zur technik- bzw. medienhistorischen Entwicklung finden sich in den Epochenkapiteln auf S. 33 f., 70 f., 127 f.).

Zum Begriff

### Die Medienanthropologie McLuhans und ihre Folgen

**Marshall McLuhans Leitbegriffe** gaben seit den 1960er Jahren einige nachhaltige Impulse für Kultur-, Sozial und Literaturwissenschaft:

- **Das Medium formt den Inhalt** und transportiert ihn in einer Weise, die die Sinne jeweils spezifisch anspricht – so die viel zitierte These, das Medium sei die Botschaft bzw. präge sie (»the medium is the message«, 1995, S. 23 und passim).
- **Medien prägen Gesellschaften elementar:** McLuhan geht davon aus, dass »das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert« (ebd., S. 23), also eine tiefgreifende Wirkung auf das soziale Leben hat.
- **Ausweitung der menschlichen Wahrnehmung:** Mit den Medien schaffe der Mensch sich gleichsam eine gedehnte Haut, er lege sich künstliche Organe zu, die als **Extensionen** seines Nervensystems und seines Machtbereichs wirken: »Heute, nach mehr als einem Jahrhundert der Technik der Elektrizität, haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben« (ebd., S. 15). Die beschleunigten und erweiterten Nachrichtenströme lassen

Leitbegriffe

die Welt auf die Größe eines Dorfes (*global village*) zusammenschrumpfen.

- **Zwei Medientypen** werden unterschieden: »**Heiße Medien** wie Buchdruck oder Radio wirken konzentriert auf einen Sinn, »**kalte Medien** wie etwa der Tonfilm oder das Fernsehen sprechen diffus mehrere Sinne zugleich an.
- **Rolle der Künste:** McLuhan folgt keiner bloß materialistischen Sicht, nach der die Medien allein die Umweltwahrnehmung prägen, auch sind Künste bzw. Literatur nicht nur Spiegel der Medienverhältnisse. Ihnen wird sogar eine Vermittlungsfunktion zugetraut: »Der Künstler kann das Verhältnis der Sinne zueinander berichtigen, noch ehe ein neuer Anschlag der Technik bewußte Vorgänge betäubt. Er kann es berichtigen, noch bevor die Betäubung und ein unschwelliges Herumtappen und die Reaktion einsetzen« (ebd., S. 109).

**Mediologie** ist eine Denkschule, die von Thesen McLuhans geprägt worden ist und hauptsächlich in Frankreich entstand. Deren Ansätze (etwa Debray 2003 oder Bougnoux 2001) haben gezeigt, dass der Funktionszusammenhang von Medien stets zu erschließen ist über Fragen nach Denkweisen, symbolischen Wirklichkeiten und institutionellen Kontexten bzw. Praktiken: »Mediologie verbindet sich also mit einer Ökologie: Sie studiert die zugleich technischen und sozialen Milieus, die unsere symbolischen Repräsentationen formen und recyceln und uns damit ermöglichen zusammenzuleben« (Bougnoux 2001, S. 25). Sie umfasst dann Subjekte bzw. Mediateure und Objekte (Techniken), weiterhin die dafür nötige materielle Organisation (Körperschaften, Parteien, Kirche) und die Medien im materialen Sinn (Geräte). Albrecht Koschorkes (1999) Variante der Mediologie konkretisiert die Rolle der technischen Medien nur im weitesten Sinne. Er analysiert vor allem, wie sich unter dem Eindruck von Naturwissenschaften (Physiologie), aber auch technischen Konzeptionen die Kommunikationsverhältnisse und die Gedächtniskultur in der Literatur geändert haben.

**Medienpsychologie:** Die Frage nach dem **Zusammenhang von Medien, Sinneswahrnehmung und Künsten** wurde von der sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft seit den 1960er Jahren gelegentlich aufgegriffen, sofern sie nicht die Welt der Technik als Kulturindustrie aus ihren Untersuchungen ausblendete. Einen eigenen Stellenwert bekamen diese Überlegungen in der Germanistik erst ab Mitte der 1980er Jahre. Friedrich A. Kittler untersuchte systematisch die Einflüsse der Medien auf Literatur, und zwar besonders in medienpsychologischer Sicht (vgl. Kittler 1986 und 2003), wobei er den Medien eine klare Vorrangstellung einräumt und der Literatur jegliche eigene Gesetzlichkeit abspricht.

**Diskursgeschichte der Medien:** Kittlers Ansatz bietet eine Frontstellung gegen die Geistesgeschichte, insofern er versucht, die Literaturwissenschaft in Medientechnik und Medienwissenschaften zu integrieren. Manfred Schneiders (1987) Diskursgeschichte scheint zumindest aus Sicht der Literaturwissenschaft ausgewogener, insofern er gezeigt hat, wie ästhetische bzw. Formtraditionen der Literatur im Zusammenhang mit Drucktechniken oder anderen medialen Bedingungen und Machtstrategien ent-

standen sind. Deutlich wird hier, wie die diskursiven Grundlagen der Schrift auch direkt medientechnisch bedingt sein können, was Schneider in der Zusammenkunft von Buchdruck und Reformation als Zuspitzung des optischen Sinnes und als magische Aufladung des Signifikanten dargestellt hat. Ausgehend vor allem auch von McLuhan sind Schrift und Buchdruck allgemein seit Mitte der 80er Jahre zu Referenzthemen geworden, an denen insbesondere Giesecke (1991) in seiner umfassenden Studie das Netzwerk von Instanzen beschrieben hat, die die Wahrnehmung im Sinne der Visualität normieren, herstellen und verteilen.

## Literatur unter Bedingungen der Druckmedien

Unter den praktischen Anwendungen medienwissenschaftlicher Ansätze ist die wichtigste bisher, Literatur in Abhängigkeit ihrer Druckmedien zu analysieren (allgemein Binczek/Pethes 2001). **Daraus hat die Literaturwissenschaft einige Fragestellungen entwickelt:**

**Wirkung des Mediums auf Schreiben und Denken:** Der Gedanke, dass die literarische Sprache und das Schreiben von den Medien beeinflusst sein könnten, ist u. a. von Friedrich Nietzsche geäußert worden: Die 1865 eigens für Blinde erfundene Schreibmaschine ermöglichte es dem an starker Sehschwäche leidenden Autor, durch Tastendruck den Einzelbuchstaben zu wählen und die Sätze simultan auf dem Schreibpapier entstehen zu sehen. Dies nahm Einfluss auf Nietzsches Schreiben, er ließ sich zu spielerischen Experimenten mit Buchstaben, Wörtern und Zeilen inspirieren und bevorzugte nun Kurztexte bzw. Aphorismen gegenüber den literarischen Großformen. Indem der Schreibende an der Maschine sein Produkt unmittelbar vor sich sieht, ändert sich auch der Inhalt der Texte, woraus Nietzsche den folgenreichen Schluss zog: »Das Schreibwerkzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« (Nietzsche 1882/1981, S. 172). In dieser Sicht ist es also nicht gleichgültig, welche Produktionsbedingungen ein Text hat, sondern es sind die medialen Bedingungen von der mündlichen Weitergabe über Handschrift, Buchdruck bis zur Computerschrift, die mit Literatur in Verbindung zu sehen sind, weil sie auch einige Literaturgattungen erst hervorgebracht haben.

**Entwicklung der Schriftkultur:** Kann man bereits den Buchstaben als Medium bezeichnen, insofern er als Mittler zwischen zwei Kommunizierenden fungiert, so ist allgemein die Entwicklung der Schriftkultur Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden, die die Auswirkungen dieser Kulturtechnik beschreiben (McLuhan 1964/1995; Flusser 1992). Aus ihrer Entstehung zu rein praktischen Zwecken (Handelsbriefe, kurze Nachrichten) kann Schrift nämlich auch zu Beherrschungs- oder Eroberungszwecken eingesetzt werden. Eine weitere Funktion ist, die kulturelle Überlieferung zu sichern. Ferner hat Flusser (1992) mit einer viel diskutierten These demonstriert, wie mit der Schrift auch Denkrichtungen angebahnt werden: Die optische Gleichförmigkeit und Stetigkeit des Alphabets scheint kulturgeschichtlich mit dem Gedanken einherzugehen, dass Geschichtsprozesse auf einen zukünftigen Punkt hin verlaufen und das Denken eben solche politische Zielgerichtetheit auf bestimmte Zwe-

Das Medium beeinflusst die Gedanken

Schriftkultur

cke hin annehmen müsse. In diesem Sinne wird behauptet: Alphabete haben eine Affinität zu Kriegshandlungen.

#### Buchdruck

**Buchdruck als Massenmedium:** Thema zahlreicher Studien ist der Medienwechsel zu Beginn der Frühen Neuzeit. Die mittelalterliche Handschriftenkultur, die von der mündlichen, persönlich-unmittelbaren Weitergabe weniger Texte bzw. der Oralität und der Visualität geprägt war (vgl. Wenzel 1995), wird durch Johannes Gutenbergs Buchdruck mit beweglichen Lettern abgelöst (Binczek/Pethes 2001; Giesecke 1991). Die um 1454 entstandene erste Druckbibel setzte eine **Medienrevolution** in Gang, die das Buch als Massenmedium und seine wichtige Rolle im öffentlich-politischen und im kulturellen Leben fundieren sollte.

In diesem Kontext sind die wichtigen **literaturgeschichtlichen Folgen** dieser Kontinuität und Linearität der Schrift (McLuhan 1964/1995, S. 32) untersucht worden:

#### Erfindung des Buchdrucks und ihre Folgen

- Die Vereinheitlichung der Drucktypen zu einer normierten Informationsverarbeitung schafft das Bedürfnis nach vereinheitlichendem Denken in Wissenschaftssystemen der Neuzeit.
- Das regional übergreifende Kursieren von Schrift führt zur Entwicklung einer einheitlichen Hochsprache; daraus ergibt sich wiederum ein wachsendes Nationalbewusstsein.
- Flugschriftenliteratur mit religiösem, politischem und unterhaltendem Inhalt kursiert.
- Die Bibelübersetzung Luthers ist ohne den Buchdruck nicht denkbar, weil sie keine Verbreitung gefunden hätte.
- Das Gleiche gilt für die Reformation, die es ohne den Buchdruck in dieser Form nicht gegeben hätte.
- Mit der neuen Praxis der stillen Lektüre bildet sich ein subjektiver Hallraum von Stimmen und mithin ein Reflexionsraum, der wiederum als eine Bedingung neuzeitlicher Individualität gesehen werden kann (vgl. Schneider 1987).
- Literatur wird als bezahlbares Medium zu einer öffentlichen Instanz, ja sie stiftet Öffentlichkeit bzw. öffentliche Meinung erst.
- Die Gattung des Romans wird befördert.

#### Verkehrstechnik

**Verkehrstechnische Faktoren** begleiten die Schriftverbreitung, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts insbesondere die Entwicklung des **Postwesens** (vgl. Siegert 1993). Die Logistik der Postkutschendienste steht im engen Zusammenhang mit der Entwicklung einiger Literaturformen im 18. Jahrhundert. Das **Zeitungswesen** etablierte sich ausgehend von den Poststationen; weil sich diese an Knotenpunkten der Verkehrswege befinden, lassen sich die dort zusammenlaufenden Nachrichten am besten bündeln, die freilich keinen politischen, sondern eher Unterhaltungswert hatten (vgl. Lotz 1989). Daraus entstanden einige **literarische Publikationsformen**:

- **Moralische Wochenschriften:** Sie bilden sich als ein unterhaltsames Publikationsorgan heraus, das ein relativ großes Publikum erreichte. Ihre Rolle als Verständigungsmedium der Aufklärung im 18. Jahrhundert ist unbestritten.
- **Feuilletons** (frz. *feuille*: Blatt, Bogen), die sich mit den Wochenschriften

ten entwickelt haben, hatten gleichermaßen ästhetische und politische Ansprüche.

- **Novellistik** ist von den kurzen Zeitungserzählungen geprägt worden (was an Schillers frühen Erzählungen oder bei Kleist besonders deutlich wird).
- **Briefe bzw. Briefromane** sind als Erzählgattung im 18. Jahrhundert ebenfalls entscheidend von der Post begünstigt worden; sie haben eine private Sprachkultur hervorgebracht (vgl. Nickisch 1991, S. 44–59 und 158–167; Siegert 1993, S. 35–101; s. Kap. 3.4).

**Textproduktion am PC:** Auch die Textproduktion im gegenwärtig einflussreichsten Massenmedium, dem Computer, ist mittlerweile zum Gegenstand der jüngeren Literaturwissenschaft geworden, die z. B. analysiert, wie die neuen Medien auf Lese- und Schreibvorgänge einwirken (vgl. Kammer 2001, S. 519–554). Abgesehen von der kaum mehr übersehbaren Fülle der Privattexte und Literaturprojekte, die den Computer als günstigen Verbreitungsweg nutzen, in ihren Formen aber traditionell bleiben (*Forum der Dreizehn* und *the Buch – leben am pool*, 1999), sind für die Literaturwissenschaft solche Unternehmungen interessant, bei denen nicht nur literarische Formen variiert, sondern auch Grundlagenbegriffe von Literatur umdefiniert werden und neue Untergattungen entstehen (vgl. Porombka 2012). Dass die medialen Bedingungen etwa die Konjunktur von Kurzprosa befördert haben, zeigt sich in den letzten Jahren deutlich, seien es Ultrakurzgeschichten bzw. Tiny tales (Meimberg 2010) oder knappe Zusammenfassungen von Weltliteratur in 140 Zeichen – sogenannte twitteratur (Aciman/Rensin 2011).

Insofern ist der irritierend weite Begriff der **Netzliteratur** genauer zu fassen als »**digitale Literatur**«, bei der die neuen typografischen Arbeitsweisen und die Möglichkeiten des Navigierens im Hypertext miteinbezogen werden. Dabei werden als Gattung auch die sogenannten »*random-Texte*« untersucht, bei denen mit der Maustaste Wörter oder Bilder angeklickt werden, um Bild- oder Klangcollagen in Bewegung zu setzen oder neue Wortkonstellationen zu öffnen. Solche Textqualitäten sowie neue Struktureigenschaften der Auflösung, Vernetzung und Interaktivität von Autor und Leser hat etwa Roberto Simanowski mit seinem Projekt *Literatur.digital* realisiert und in einem Kommentarbuch ausführlich analysiert (Simanowski 2002).

Digitale Text-  
produktion

## Akustische und optische Medien

Mit der Frage, wie sich Literatur in ihren Medien bzw. materialen Trägern verhält, hat sich die Literaturwissenschaft neue Themen und Formen, aber auch neue historische Zusammenhänge erschlossen.

**Optische Medien:** Ihr Zusammenhang mit Literatur seit dem 18. Jahrhundert ist vielfältig untersucht worden, wenn etwa danach gefragt wurde, wie technische Apparate des Sehens auf die Literatur gewirkt haben (Köhnen 2009). Untersucht wurde z. B. das Verhältnis von Mikroskop und Rahmenbild zu Kleinformen der Dichtung im 18. Jahrhundert (vgl. Langen 1934), der Zusammenhang des Panoramas mit den Erzählweisen des

19. Jahrhunderts (vgl. Segeberg 1996), das Problem der Fotografie für die Literatur (vgl. Plumpe 1990), der Einfluss der Serienfotografie auf die Entwicklung der Polyperspektive um 1900 (s. Kap. 2.3.5) sowie insbesondere die Wechselbeziehung von **Filmtechnik** und **literarischen Erzählweisen** seit 1895. In diesem Zusammenhang sind vielfältige parallele Kompositionsstrategien herausgearbeitet worden, wie etwa die Wahl von Blickwinkel und Perspektive, Schnitt- und Montagetechniken sowie Möglichkeiten der Zeitgestaltung in Film und Literatur (vgl. Hickethier 2012).

**Akustische Medien:** Der Einfluss der akustischen Medien auf die Literatur zeigt sich z. B. in den Experimenten mit dem Bewusstseinsstrom. Dieser ist keine rein literarische Angelegenheit, sondern ein Medieneffekt, entstanden aus der Aufzeichnungstechnik des 1877 erfundenen **Phonographen**, aus dem das **Grammophon** als Wiedergabegerät entwickelt wurde. Die Möglichkeit der unverfälschten Speicherung von Tönen legt nahe, in der Literatur auch die inneren Stimmen zu registrieren, was sich etwa in den Erzählungen Arthur Schnitzlers (*Leutnant Gustl*, 1900) im inneren Monolog wiederfindet (vgl. Kittler 1986, S. 243). Dass die Sprache als Übermittler von Botschaften zum technischen Problem wird, findet in der Literatur einen Niederschlag in der Sprachkepsis um 1900, aber auch darin, dass man nun auf die Lautgestalt oder die Buchstaben achtet und sie isoliert von ihren Bedeutungen behandelt. Dies zeigt sich im optischen Arrangement von Buchstaben oder Wörtern im Gedicht sowie in der **Lautpoesie**, die auf die Bedeutungsebene von Sprache verzichtet.

Münker/Roesler (2000) untersuchen, wie sich das **Telefon** in der Philosophie und in der Literatur ausgewirkt hat, sei es als anonymisiertes Kommunikationsmedium oder als Machtinstrument etwa in Kafkas *Das Schloß* (1922) oder allgemein in der Umformung von literarischer Kommunikation (vgl. Bräunlein 1997). Die engste Zusammenarbeit von Literatur und akustischen Medien ist allerdings seit 1923 beim **Rundfunk** zu beobachten; sie prägt bis heute die reichhaltigen Hörspielangebote der Rundfunkhäuser und des Hörbuchmarktes.

## Perspektiven der Medientheorie

Dass in Zeiten einer beschleunigten medialen Entwicklung der Blick auf die Medien zum Paradigma auch der Literaturwissenschaft avanciert ist, verwundert nicht. Ist deshalb Medientheorie nur eine Modeerscheinung, wie die **Kritik** Neil Postmans (1992) an den Medien nahelegen mag, der diesen gezielte Verwirrung durch Wissensüberhäufung (und gar ›cultural aids‹) sowie das Verdrängen aller persönlichen Erfahrung vorgeworfen hat?

**Den Stellenwert der Medien** zu klären ist vor allem in den Bildungsdebatten ein zentrales pädagogisches und didaktisches Bedürfnis geworden (vgl. Wermke in Schanze 2001). Darin spiegeln sich auch die Auseinandersetzungen zwischen Medientheorie und Literaturwissenschaft. Unberührt davon bleibt die Einsicht, dass Erkenntnis und Wissenserwerb keine reinen Geistestätigkeiten und -produkte sind, sondern sich immer in



Medien vollziehen: »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien« (Luhmann 1996, S. 9). Erkenntnis, Wahrnehmung und Künste unterliegen spätestens seit 1800 auch einem Industrialisierungsprozess, der sich in literarischen Formen niedergeschlagen hat. Texte in einem Kontinuum von Nachbarmedien zu zeigen, wird insofern ein weitreichendes Forschungsinteresse bleiben, ebenso wie die Rollen des Autors und des Lesers im Blick zu behalten sind, die sich unter medialen Bedingungen gewandelt haben (vgl. Voss/Engell 2015). Keine modische, sondern wohl eine grundlegende Einsicht ist es auch, dass Medien nicht einfach als Apparate, Maschinen oder technische Träger von Bedeutungen zu betrachten sind. Sie stellen immer auch die Bedingung, die Verfassung von Inhalten dar. Mehr noch sind sie mit sozialen Institutionen, symbolischen Ausdruckssystemen und einer Geschichte von Praktiken verknüpft. Mit dem Begriff der **Medialität** (Rauscher 2003) lässt sich dieser Funktionskomplex grundsätzlich benennen, er wird nicht zuletzt auch aufgrund der rasanten technischen Entwicklungen für Literatur- und Kulturwissenschaften längerfristig prägend bleiben.

### Grundlegende Literatur

- Benjamin, Walter:** Medienästhetische Schriften. Hg. mit einem Nachwort von Detlef Schöttker. Frankfurt a. M. 2002.
- Faulstich, Werner:** Medienwissenschaft. Paderborn 2004.
- Flusser, Vilém:** Die Schrift. Frankfurt a. M. 1992.
- Geisenhanslüke, Achim:** Einführung in die Literaturtheorie: von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft. Darmstadt 2004.
- Giesecke, Michael:** Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a. M. 1991.
- Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 2012.
- Hickethier, Knut:** Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003.
- Hiebel, Hans H. u. a.:** Große Medienchronik. München 1999.
- Kloock, Daniela/Spahr, Angela** (Hg.): Medientheorien. Eine Einführung. München 1997.
- McLuhan, Marshall:** Die magischen Kanäle [1964]. Dresden/Basel 1995.
- Porombka, Stefan:** Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Twitter, Blogs, Facebook und Co. Mannheim 2012.
- Schanze, Helmut** (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001.
- Schanze, Helmut** (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar 2002.
- Schnell, Ralf:** Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart/Weimar 2000.

### Zitierte Literatur

- Aciman, Alexander/Rensin, Emmett:** twitteratur. Weltliteratur in 140 Zeichen. München 2011.
- Binczek, Natalie/Pethes, Nicolas:** »Mediengeschichte der Literatur«. In: Schanze 2001, S. 248–315.
- Bougnoux, Daniel:** »Warum Mediologen...«. In: Mediale Historiografien. Hg. von Lorenz Engell u. Joseph Vogl. Weimar 2001, S. 23–31.
- Bräunlein, Jürgen:** Ästhetik des Telefonierens: Kommunikationstechnik als literarische Form. Berlin 1997.
- Debray, Régis:** Einführung in die Mediologie. Bern u. a. 2003.

- Kammer, Manfred:** »Geschichte der Digitalmedien«. In: Schanze 2001, S. 519–554.
- Kittler, Friedrich A.:** Aufschreibesysteme 1800/1900 [1985]. München <sup>5</sup>2003.
- Kittler, Friedrich A.:** Grammophon Film Typewriter. München 1986.
- Köhnen, Ralph:** Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München 2009.
- Koschorke, Albrecht:** Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- Langen, August:** Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus (1934). Darmstadt (Neudruck 1965).
- Lotz, Wolfgang (Hg.):** Deutsche Postgeschichte. Essays und Bilder. Berlin 1989.
- Luhmann, Niklas:** Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996.
- Meimberg, Florian:** Auf die Länge kommt es an. Tiny Tales. Sehr kurze Geschichten. Frankfurt a. M. 2011.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.):** Telefonbuch. Frankfurt a. M. 2000.
- Nickisch, Reinhard M. G.:** Brief. Stuttgart 1991.
- Nietzsche, Friedrich:** Briefwechsel. In: Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1981, III. Abt., Bd. 1.
- Plumpe, Gerhard:** Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990.
- Postman, Neil:** Das Technopol: die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1992.
- Rauscher, Josef:** »Medien und Medialität«. In: Christoph Ernst/Petra Gropp/Karl Anton Sprengard (Hg.): Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld 2003, S. 25–44.
- Schneider, Manfred:** »Luther mit McLuhan. Zur Medientheorie und Semiotik heiliger Zeichen«. In: Diskursanalysen I. Hg. von Manfred Schneider/Friedrich Kittler/Samuel Weber. Opladen 1987, S. 15–32.
- Segeberg, Harro (Hg.):** Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Frankfurt a. M. 1996.
- Siegert, Bernhard:** Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post. Berlin 1993.
- Simanowski, Roberto (Hg.):** Literatur.digital. München 2002.
- Voss, Christiane/Engell, Lorenz:** Mediale Anthropologie. München 2015.
- Wenzel, Horst:** Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wermke, Jutta:** »Medienpädagogik«. In: Schanze 2001, S. 140–164.

## Arbeitsaufgaben

- 
1. Inwiefern bezeichnet McLuhan Medien als »Extensionen« des Menschen?
- 
2. Welche kulturgeschichtlichen Folgen hatte der Buchdruck?
- 
3. Wie hängen das Postwesen und die Novellenentwicklung zusammen?

4. Vergleichen Sie Ror Wolfs *Weiter mit Musik* als Tonproduktion und als Text. Welche Sinneseffekte der unterschiedlichen Medien erkennen Sie?
5. Wieso lässt sich Schnitzlers *Leutnant Gustl* im Zusammenhang mit dem Grammophon sehen?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 5.11 | Kulturwissenschaftliche Ansätze

Nachdem bis in die 1990er Jahre hinein die verschiedenen in den vorangegangenen Kapiteln thematisierten Methoden oder literaturwissenschaftlichen Zugänge einander fast wie ›Moden‹ ablösten, wird seit etwa 1990 zunehmend die **methodische Vielfalt** als **gleichzeitig zur Verfügung stehendes Gesamtinstrumentarium literaturwissenschaftlicher Argumentation und Analyse** betrachtet, aus dem der Einzelne sich bedienen darf, je nachdem, was der gerade untersuchte Gegenstand erfordert.

Gleichzeitig wird die Neuere deutsche Literaturwissenschaft verstärkt als **Teil der Kulturwissenschaften** diskutiert – ein großer Rahmen, der die meisten früheren methodischen Schulen und Fragestellungen umschließt. Diese neue Orientierung der germanistischen Literaturwissenschaft greift, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auf ältere, bereits trans- oder interdisziplinär ausgerichtete methodologische Strömungen zurück, die als Ausgangspunkt eines kulturwissenschaftlichen Verständnisses des Faches verstanden werden können. Kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft bedeutet gleichermaßen die Erweiterung des fachlichen Gegenstandsbereichs und eine starke interdisziplinäre Ausrichtung. So lässt sich etwa mit der Hinwendung zu Bildern als Erkenntnisformen (*iconic turn*, vgl. Maar/Burda 2004) danach fragen, wie Bild- und Textgeflechte Kulturen organisieren, oder man kann im Sinne des *spatial turn* beobachten, wie Räume strukturiert sind, was Architekturen und Infrastrukturen signalisieren können und wie insgesamt damit Bedeutungsgebilde gestiftet werden (vgl. Döring u. a. 2008; Engelke 2009).

Das Fach Literaturwissenschaft ist gleichwohl nicht einfach durch ein Fach Kulturwissenschaften zu ersetzen. Vielmehr legitimieren sowohl die Komplexität des Gegenstandes Literatur und die Erfordernisse seiner Erforschung als auch die Wertigkeit der Literatur selbst (im Ensemble anderer künstlerischer oder kultureller Produktionen) eine Wissenschaft, die sich vorrangig der Erforschung der Literatur widmet – selbstverständlich auch unter Einbeziehung anderer kultureller Diskurse, denen die Literatur z. T. ihre Verfahren, ihre Ästhetik verdankt (zur Einführung vgl. Nünning 2013; Nünning/Nünning 2008).

### 5.11.1 | Cultural Studies

#### Zum Begriff

»Kulturwissenschaften« ist zunächst ein Sammelbegriff für alle Wissenschaften, die sich der Beschreibung und Analyse kultureller Strukturen und Phänomene verschrieben haben. Sie beschäftigen sich damit, vom Menschen gemachte soziale, materiale und ästhetische Phänomene zu erforschen und daraus das mentale Gesamtprogramm einer Gesellschaft zu erschließen. In dieser Verbindung von Geistes- und Sozialgeschichte, die die Gegenwart mit einbezieht, lässt sich wiederum die Analyse von Texten in umfassenden Kontexten durchführen. Werden allerdings die Analysen zu allgemein gehalten und kommen dabei die Systemgrenzen abhandeln, kann es zu Unschärfen kommen, weswegen auch schon skeptisch bemerkt worden ist: »So kann heute eigentlich jeder das Label ›Cultural Studies‹ für sich beanspruchen, der kulturelle Praxen in ihrer Verwobenheit mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen untersucht – ob nun als Ethnograph, Philologe, Medienwissenschaftler, Soziologe, Kulturkritiker, selbsternannter Freistilforscher« (Engelmann 1999, S. 25).

**Wissenschaftsgeschichte:** Die Konjunktur des Begriffs »Kulturwissenschaften« kann auch verstanden werden als der Versuch einer methodisch abgesicherten Legitimation dessen, was einmal als »Geisteswissenschaften« bezeichnet worden ist – ein Begriff, den es so nur im Deutschen gibt (s. Kap. 5.1). An die Stelle der im angloamerikanischen und französischen Sprachraum verwendeten Begriffe *humanities* oder *sciences humaines* soll die präzisere Bezeichnung »Kultur« treten, die sowohl auf die materiellen Erzeugnisse menschlicher Gesellschaften abzielt wie auf deren Institutionen, auf gemeinschaftlich verabredete Verfahren, Rituale usw.

#### Zum Begriff

**Cultural Studies:** Im Gegensatz zu dem eher unspezifisch klingenden Überbegriff »Kulturwissenschaften« waren die Cultural Studies am Beginn ihrer Geschichte eine sehr präzise und politisch ausgerichtete Methode: Aus den Vorläufern literaturwissenschaftlicher Untersuchungen der 1950er Jahre zu populärer Literatur und Film, zu Werbung und Presse entwickelte sich in England angesichts der gravierenden gesellschaftlichen Veränderung nach dem Zweiten Weltkrieg ein politisches und pädagogisches Projekt. Richard Hoggarts eröffnete mit seinem Buch *The Uses of Literacy* (1957) den Blick auf komplexere kulturelle Erscheinungen und gründete in Birmingham ein Forschungsinstitut (Center for Contemporary Cultural Studies). Dessen Untersuchungsgegenstände entsprechen vielfach schon denen der gegenwärtigen Cultural Studies: Volkslied und Popmusik, Kunst im Alltag, Wohnkultur, Jugendkultur, Sport u. v. a. m. Neben Hoggart sind Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958) und E. P. Thompson (*The Making of the English Working Class*, 1963) die Initiationsfiguren der Cultural Studies. Diese haben sich seit den 1990er Jahren zunehmend auf vergleichende Erforschungen interkultureller (vgl. Hofmann/Patrut 2015), mithin postkolonialer Felder (Stiegler 2015, S. 109–117) ausgedehnt.

**Methodengeschichte:** Die Cultural Studies lassen einerseits in der Tradition marxistischer Philosophie des 20. Jahrhunderts (Althusser, Frankfurter Schule) und andererseits von Strukturalismus und Diskursanalyse verstehen. Wie die sprachlichen Zeichen im Strukturalismus werden alle gesellschaftlichen ›Realitäten‹ als nicht ›eigentlich‹ gegeben interpretiert, vielmehr werden sie über ein komplexes Verweisungssystem der Differenzen konstituiert, »ein [...] Geflecht von Elementen, Diskursen oder Praxen [entspringen], deren Beziehungsgefüge es zu analysieren« gilt (Engelmann 1999, S. 18). **Kultur** wird damit nicht mehr in orthodox marxistischer Trennung als Überbauphänomen oberhalb der Basis der Produktionsverhältnisse betrachtet, sondern als das **Ensemble aller Diskurse und gesellschaftlichen Handlungsformen**, die überhaupt die Erfahrung von Gesellschaft vermitteln.

**Zivilisationsgeschichte als Kulturwissenschaft:** In den Kontext einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft gehören auch die zivilisationsgeschichtlichen Untersuchungen von Norbert Elias, dessen schon 1939 im Londoner Exil publizierte Schrift *Über den Prozeß der Zivilisation* erst in den 1970er Jahren, also im Zusammenhang mit dem starken Einfluss der Cultural Studies und der sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft, breit rezipiert wurde. In diesem Werk beschreibt Elias die Entwicklung der modernen europäischen Gesellschaften seit dem Mittelalter als eine über komplexe Modellierungs- und Ausdifferenzierungsprozesse laufende Sozialisation; die Ergebnisse seiner interdisziplinär angelegten Arbeiten bieten vielfältige Anschlüsse für eine moderne Literaturwissenschaft.

**Kultursoziologie:** Ebenfalls kultursoziologisch argumentiert der französische Forscher Pierre Bourdieu, dessen Studie *Die feinen Unterschiede* (1979) die Funktion eines spezifischen Kultur-Konsums (von Individuen oder auch Klassensubjekten) als gesellschaftliches Unterscheidungsmerkmal erarbeitet. Rezeption von bestimmter Literatur gehört hier zum Habitus, der das Individuum von anderen unterscheidet, zu einem sozialen Verhaltens- und Selbstgestaltungsmuster der Identitätsbildung. In seiner späten großen Arbeit *Die Regeln der Kunst* (1992/1999) erarbeitet Bourdieu am Beispiel Flauberts das im 19. Jahrhundert sich als autonom ausdifferenzierende ›literarische Feld‹ und liefert damit eine kulturgeschichtliche Alternative zum Systembegriff Niklas Luhmanns (s. Kap. 5.9).

**Konsequenzen und Untersuchungsgegenstände:** Die Cultural Studies arbeiten mit einem radikal demokratisierten Kulturverständnis: Kultur ist nicht mehr Höhenkamm- und Elitenkultur, sondern schließt verschiedene **Subkulturen**, Jugendkultur, Arbeiterkultur und Popkultur, ethnische Minderheitenkulturen und Erscheinungsformen der Multikulturalität ein. Zumal nach der zunehmenden Internationalisierung der Cultural Studies seit den 1980er Jahren ist eine große Breite der Untersuchungsgegenstände zu beobachten – Gegenstände, die einerseits die **Interdisziplinarität** der Cultural Studies betonen, andererseits aus den traditionellen Literaturwissenschaften herausgefallen waren:

- Wirkungsweisen etwa popkultureller Kunstwerke oder Events;
- mediale Inszenierungs-, Durchsetzungs- und Organisationsstrukturen;
- Analysen des Populären: Quiz-Shows, Fernsehen, die Zusammenset-

Gegenstände der  
Cultural Studies

zung des Fernsehpublikums bestimmter Formate, Surfen, Musik, Shopping, Mode und Lebensstile, Konsumerscheinungen (vgl. Hügel 2003);

- Körperdiskurse und Selbstinszenierung, Identitätskonstruktionen, für die die Kulturen das Material liefern (ethnische, sexuelle, schichten-spezifische, individuelle oder kollektive Identität);
- Rassismus und Multikulturalität;
- E-Mail-Konversation und Cyberkultur;
- Kulturpolitik, Stadt, Kolonialismus, Globalisierung u. v. a. m.

**Die Leistung der Cultural Studies** ist vor allem die Etablierung einer modernen und methodologisch reflektierten Soziologie oder Diskursanalyse der Kultur (vgl. Stiegler 2015). Literaturwissenschaft, die sich auch als Kulturwissenschaft versteht, kann Phänomene der spezifisch literarischen Kultur in ihrer gesamtulturellen Einbettung besser verorten, die Bestimmung des kulturellen Ortes von Trivial- und Unterhaltungsliteratur oder das Verständnis literarischer Kultur im Kontext von Medienkonkurrenz, Eventkultur und Cyberspace ist nur so denkbar. Gleichwohl ist damit keinesfalls die intensive philologische, analytische, vielleicht hermeneutische Bemühung um den einzelnen Text überflüssig geworden (einen Überblick über »Konzepte der Kulturwissenschaften« geben Nünning/Nünning 2008).

#### Literatur

- Benthien, Claudia/Velten, Hans Rudolf** (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002.
- Böhme, Hartmut/Mattusek, Peter/Müller, Lothar**: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Bromley, Roger** u. a. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg 1999.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan u. a.** (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008.
- Engelke, Jan**: Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie. Würzburg 2009.
- Engelmann, Jan** (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural-Studies-Reader. Frankfurt a. M. 1999.
- Göttlich, Udo** u. a. (Hg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Bielefeld 2001.
- Hofmann, Michael/ Karin-Patrut, Iulia**: Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt 2015.
- Hohendahl, Peter Uwe** (Hg.): Kulturwissenschaften. Beiträge zur Erprobung eines umstrittenen literaturwissenschaftlichen Paradigmas – Cultural studies. Berlin 2001.
- Hörning, Karl H./Winter, Rainer** (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a. M. 1999.
- Hügel, Hans-Otto** (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar 2003.
- Jaeger, Friedrich/Liebsch, Burkhard/Rüsen, Jörn** (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. 3 Bände. Stuttgart/Weimar 2011.
- Lindner, Rolf**: Die Stunde der Cultural Studies. Wien 2000.
- Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus**: Cultural studies. Eine Einführung. Wien 2002.
- Maar, Christa/Burda, Hubert** (Hg.): Iconic turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004.

- Nünning, Ansgar** (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar <sup>5</sup>2013.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera** (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2008.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar** (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart/Weimar 2010.
- Stiegler, Bernd:** Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2015.

## 5.11.2 | Feministische Literaturtheorie/Gender Studies

**Feministische Literaturtheorie** umfasst literaturwissenschaftliche Arbeiten und Projekte, in »denen aus weiblicher Perspektive die Darstellung von Frauen in literarischen Texten sowie die Literaturproduktion und Literaturrezeption von Frauen erforscht wird« (Nünning 2013, S. 203; für ausführliche Grundlagenkenntnisse vgl. Lindhoff 2003; Kroll 2002). Damit ist keine methodologisch kohärente literaturtheoretische Gruppierung bezeichnet, sondern eine sowohl historisch als auch in einzelnen Methoden differierende Vielfalt von Ansätzen.

Zum Begriff

**Methodengeschichte:** Vor allem in den 1970er Jahren war es eine aus Nordamerika stammende wissenschaftliche Bewegung, die sich zunächst der Frauenbilder in von Männern verfasster Literatur annahm und die »patriarchalische« Ausgestaltung der Figuren, des Weiblichen analytisch erarbeitete. Die Nordamerikanerin Kate Millett las Literatur vor allem aus dem 19. und 20. Jahrhundert programmatisch »gegen den Strich«, d. h. sie analysierte die männliche Perspektive der Schreibenden und las die Frauenbilder unter feministischer Perspektive daraufhin, wie stark sie aus einer männlichen Machtperspektive erzeugt seien.

**Eine zweite Strömung** oder gar Phase erreichte die feministische Literaturtheorie mit dem Versuch, gegen die Dominanz des traditionellen Kanons auf die Tradition weiblicher Literatur hinzuweisen. Das bedeutete einerseits die (Wieder-)Entdeckung vergessener Autorinnen, die Interpretation und Edition ihrer literarischen Werke, ebenso auch die Neuinterpretation bekannter Autorinnen unter neuen Gesichtspunkten.

**Gegenstände der literaturwissenschaftlichen Frauenforschung** waren das Selbstverständnis von Frauen als Autorinnen, Orte oder gesellschaftliche Nischen, die literarische Selbstentfaltung von Frauen historisch begünstigten oder überhaupt ermöglichten, mittelalterliche Klöster etwa oder Salons um 1800. Ebenso gehörten »typische« Genres weiblichen Schreibens (vor allem Textsorten privater Kommunikation) dazu, aber auch »große« traditionell literarische Genres (vgl. Gnüg/Möhrmann 1998). Diese Strömungen zielten insgesamt auf die **Erforschung eines spezifisch weiblichen Schreibens**, einer andersartigen weiblichen Ästhetik ab, die eine eigene literarische Tradition neben oder gegen den männlichen Kanon setzten (Elaine Showalter: *A Literature of Their Own*, 1977).

**Reflexion und Selbstkritik:** Das Prinzip dieser Gegen-Kanonisierung aber wurde selbst wiederum problematisch: Einerseits etablierte es diesen neuen Kanon zu eindeutig aus der Perspektive weißer, heterosexueller Mittelschichtsfrauen – Kategorien wie ›Ethnie‹, ›Rasse‹, ›Klasse‹ und ›sexuelle Orientierung‹ bleiben ausgeschlossen. Andererseits erschien das Klassifizieren und Ausschließen, Hierarchisieren und Kanonisieren als Machtpraxis eines männlich erzeugten und strukturierten Wissenschafts- und Literaturbetriebs. Nachdem die ersten Jahre feministischer Literaturwissenschaft von einem deutlichen Emanzipationsenthusiasmus getragen wurden – Befreiung von männlich-ideologischen Frauenbildern und gleichermaßen die Präsentation positiver weiblicher Vorbilder waren das Programm –, erreichte die Diskussion schon Ende der 1970er Jahre eine neue Ebene. Die patriarchale Unterdrückung reichte bis tief in die Sprache hinein, in die Begrifflichkeit und Methodik wissenschaftlicher Rede und Verfahren.

**Dekonstruktivistischer Feminismus:** Unter Zuhilfenahme sowohl psychoanalytischer als auch poststrukturalistisch-diskursanalytischer Erkenntnisse wurden die gesamten Verfahren traditioneller Wissensproduktion als männlich indiziert entlarvt – und zwangen demzufolge zu einem völlig neuen wissenschaftlichen Diskurs (zur Entwicklung feministischer Theoriebildung vgl. Frei Gerlach 1998, S. 19–151). »Das zentrale Anliegen der bisherigen feministischen Literaturkritik, die Konstitution weiblicher Subjektivität und Identität, wurde zurückgewiesen: Die Frauen sollten jetzt vielmehr dazu beitragen, die abendländischen Subjektivitäts- und Identitätskonzepte überhaupt zu überwinden« (Lindhoff 2003, S. VIII). Das Subjekt – das weibliche sowohl als auch das männliche – wird jetzt als Produkt sprachlicher Strukturen bzw. kollektiver Diskurse begriffen, das programmatische Ziel ist nicht mehr weibliche Subjekt- und Identitätskonstruktion, sondern die Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz als einer fundamentalen diskursiven Ordnung im Dienste traditioneller Subjektbildung (ein Überblick findet sich bei Nieberle 2013).

**Die Kritik und Überprüfung literaturwissenschaftlicher Kategorien und Gegenstände** im Zeichen dieses feministischen Dekonstruktivismus reichen bis hin zu zentralen Kategorien wie ›Werk‹ und ›Autor‹. Silvia Bovenschen etwa weist darauf hin, dass Konzepte wie ›Genie‹ und ›schöpferisches Handeln‹ traditionell primär männlich konnotiert sind, wobei die Figuration der Kreativität, die Muse oder die Allegorie, den weiblichen Körper trägt – den allerdings der Mann imaginiert (Bovenschen 1979, S. 238). Die Fülle von Bildern der Weiblichkeit bzw. der Frau, die die Literatur traditionell enthält, muss immer (auch wenn diese Bilder in von Frauen geschaffenen Texten zu finden sind) im Kontext einer männlich dominierten Diskurspolitik verstanden werden. Die Geschlechterdifferenz als Diskursmerkmal produziert die Differenzen zwischen den Geschlechtern im Text.



## Kulturwissenschaftliche Verallgemeinerung: Gender Studies

Feministische Literaturwissenschaft ging immer schon über die Literatur als Untersuchungsgegenstand hinaus, insofern sie das ganze Ensemble medialer und sozialer Konstruktionsprozesse in den Gegenstandsbereich der eigenen Forschung miteinbezog – und so schon eine deutliche kulturwissenschaftliche Prägung zeigte. Insofern lassen sich die Gender Studies gewissermaßen als eine Spezifikation der Cultural Studies und als Generalisierung einer feministischen Literaturwissenschaft lesen: Hier geht es um die **Konstruktion von Geschlechterrollen** in kulturellen Formationen, Diskursen u. s. w.: »Gender-Studien fragen nach der Bedeutung des Geschlechts für Kultur, Gesellschaft und Wissenschaften. Sie setzen keinen festen Begriff von Geschlecht voraus, sondern untersuchen, wie sich ein solcher Begriff in den verschiedenen Zusammenhängen jeweils herstellt bzw. wie er hergestellt wird« (Braun/Stephan 2006, S. 3).

**Gender** (lat. *generare*: erzeugen, generieren) ist im Unterschied zum biologischen Geschlecht (*sexus*) die kulturell oder diskursiv erzeugte Auffassung oder Vorstellung davon, was die gesellschaftlichen Rollen der Geschlechter seien. Annahme der Gender-Forschung ist dabei, dass »kulturelle Bedeutungsstiftung grundsätzlich über die Geschlechterdifferenz organisiert« werde (Kroll 2002, S. 143). **Gender-Forschung** geht über feministische Literaturtheorie hinaus, insofern sie Männlichkeitsbilder, -phantasien und -vorstellungen in den Untersuchungsgegenstand einschließt.

Zum Begriff

**Die Beschäftigung mit Alltags- und Populärkultur** schließen die Gender Studies notwendig ein, um einerseits die Dimensionen gesellschaftlicher Konstruktion von Geschlechterrollen überhaupt angemessen beschreiben zu können, um andererseits auch die historischen und gegenwärtigen Felder möglicher weiblicher literarischer Produktivität mit in den Blick nehmen zu können. Im Kontext der Gender Studies sind sowohl die postkolonialen Perspektiven, die Spezifik der Gender-Problematik in der Überlagerung durch ethnische Differenzen (kulturelle Hybridität), als auch die Queer Studies entstanden, die »normabweichende« Sexualität in den Blick nehmen, weil dort die diskursive Produktion der Normen selbst am deutlichsten wird. Darüber hinaus hat die Genderforschung »mit der Kritik an natur- oder wesenhaft festgelegten (Geschlechts-)Identitäten auch die Frage nach den kulturellen Praktiken und Bühnen ihrer Inszenierung aufgeworfen« (Bischoff 2002, S. 309).

Als literaturwissenschaftliche Fragestellung untersuchen Gender Studies, »wie kulturelle Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Literatur und ihrer Lektüre konstituiert, stabilisiert und revidiert werden« (Kroll 2002, S. 144). Dabei verfolgen die Analysen natürlich einen **weiten interdisziplinären, originär kulturwissenschaftlichen Ansatz**: Diskurse aus Religion und Recht, Politik, Medizin, Pädagogik und Philosophie müs-

sen mit- und gegen den literarischen Text gelesen werden. Neben den Entwürfen von Geschlechterbildern in den Texten untersucht die Gender-Forschung auch Zusammenhänge zwischen Geschlecht und Gattungsentwürfen und -konzepten (*gender* und *genre*) sowie geschlechtsrollenspezifische Modi der Produktion und Rezeption von Literatur (Schweickart 1986).

### Literatur

- Bischoff, Dörte:** »Gender-Theorien: Neuere deutsche Literatur«. In: Claudia Ben-thien/Hans Rudolf Velten (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 298–322.
- Bovenschen, Silvia:** Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.
- Braun, Christina von/Stephan, Inge** (Hg.): Gender-Studien – eine Einführung. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2006.
- Dausien, Bettina** u. a. (Hg.): Erkenntnisprojekt Geschlecht. Feministische Perspektiven verwandeln Wissenschaft. Opladen 1999.
- Frei Gerlach, Franziska:** Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin 1998.
- Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate** (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>1998.
- Harding, Sandra:** Feministische Wissenschaftstheorie. Hamburg <sup>3</sup>1999.
- Kroll, Renate** (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2002.
- Nieberle, Sigrid:** Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt 2013.
- Lindhoff, Lena:** Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2003.
- Nünning, Ansgar** (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar <sup>5</sup>2013.
- Schweickart, Patrocínio P.:** »Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading«. In: Elizabeth A. Flynn/Patrocínio P. Schweickart (Hg.): Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts. Baltimore 1986, S. 31–62.
- Weigel, Sigrid:** Topographie der Geschlechter – kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg 1990.

### 5.11.3 | New Historicism

#### Zum Begriff

**New Historicism** bezeichnet einen zunächst geschichtswissenschaftlichen Ansatz, der ausgehend von dem Amerikaner Stephen Greenblatt das genaueste Sachinteresse am historischen Gegenstand ins Zentrum der Analyse stellt. »Der New Historicism hat sich [...] vorgenommen, sozusagen das Mikroskop auf das aus Diskursfäden gesponnene dichte Gewebe der Kultur bzw. Geschichte zu richten und einzelne Fäden daraus zu verfolgen, um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren« (Baßler 2001, S. 15). Damit bleibt, bei gleichzeitiger diskursanalytischer Selbstrelativierung oder -reflexion, die historische Erforschung des einzelnen Gegenstandes möglich. New Historicism ist gleichsam eine Diskursanalyse der Geschichte.

**Theoriegeschichte:** Die theoretische Ausprägung und Konsolidierung des Ansatzes im Verlauf der 1980er Jahre ist eng mit dem Namen des amerikanischen Literaturwissenschaftlers und Renaissance-Historikers **Stephen Greenblatt** verbunden. Mit seinen Arbeiten v. a. zu Shakespeare legt er die idealtypischen Modelle für ›neohistorische‹ Untersuchungen vor. In seinen theoretischen Grundannahmen grenzt sich Greenblatt vor allem von einer teleologischen Geschichtsphilosophie etwa marxistischer Prägung ab. Das Unbehagen gegenüber Geschichtsentwürfen, die die Gesamtgeschichte der Menschheit möglichst einsinnig und sogar zielgerichtet erzählen, historische Metaerzählungen also, resultiert primär aus dem Einfluss postmoderner französischer Theorien.

**Traditionen:** Vor allem unter Bezug auf die diskursanalytischen Arbeiten Michel **Foucaults** (s. Kap. 5.8) kann Geschichtsschreibung nicht mehr als objektive Wiedergabe historischer Fakten begriffen werden. Vielmehr wird deutlich, in wie hohem Maße sie narrative, literarische Muster benutzt (White 1990, 1991, 1994). Diese Erzählmuster, die überlieferten Ordnungsprinzipien und Kategorien, die ›wichtige‹ von ›unwichtigen‹ Daten unterscheiden, die überhaupt ermöglichen, Ordnung in die geschichtliche Datenfülle zu bringen, sind obsolet geworden, stehen selbst auf dem Prüfstand oder werden dekonstruiert. **Historische Wahrheit gibt es nicht, sondern sie wird gemacht:** Einerseits artikuliert sich in jeder historischen ›Erzählung‹ das spezifische Interesse bestimmter gesellschaftlicher Gruppen oder Mächte, andererseits schreibt eine Vielzahl oft unbe-wusst wirksamer Diskurse an der Geschichtsschreibung mit.

**Konsequenzen:** Der erste Effekt dieser diskursanalytischen Besinnung ist die **Selbstreflexivität historiographischen Erzählens**, die Selbstkritik und -relativierung: Der ›Neohistoriker‹ weiß, dass er es ist, der in seiner Geschichtsschreibung die Geschichte erst macht, die er, naiv betrachtet, darstellt; er erst produziert den Sinn der Geschichte. In eben dem Maße ist ja auch individuelle sowie geschlechtliche Identität immer Resultat eines kulturell bzw. diskursiv basierten Einschreibungsprozesses (s. Kap. 5.11.2). Eine solche Identität – gleich ob personale oder diejenige eines literarischen Textes – kann nur verstanden werden aus der diskursiven oder intertextuellen Vernetzung heraus, die die Identität erst konstituiert.

**Analysepraxis:** Die Praxis des interpretierenden Umgangs mit einem Text lässt sich am genauesten mit dem Begriff des ›close reading‹ beschreiben, ein textnahes Lesen, das in der angloamerikanischen Tradition zunächst als fast völlige Werkimmanenz betrieben wurde, dessen Blickpunkt jetzt aber auf den Text selbst und die ›Fäden‹ der verschiedensten Diskurse gerichtet wird, seine Textimmanenz also programmatisch aufgibt. Literaturwissenschaftlern des New Historicism geht es, orientiert an psychoanalytischen Deutungsmustern etwa Freuds oder Lacans, eher um die untergründig (wie ein gesellschaftliches Unbewusstes) am Text mit-schreibenden Diskurse, also auch um etwas, was auf der Textoberfläche möglicherweise verdrängt oder ausgeschlossen ist.

Stephen Greenblatt verfolgt dazu »einzelne Diskursfäden aus dem Text hinaus und in andere kulturelle Zonen, in andere Medien hinein« (Baßler 2001, S. 16). Dabei werden etwa Shakespeares Texte lesbar als das **Ergeb-**

**nis eines schier endlosen Einschreibungsprozesses anderer Diskurse**, als Knotenpunkt komplexer Austauschprozesse. Über eine solche Einzeluntersuchung hinaus verbindet Greenblatt damit einen methodologischen Anspruch: Das mikroskopisch Untersuchte soll stellvertretend stehen für auch andere kulturelle bzw. historische Phänomene; mit seinen Untersuchungen liefert der New Historicism pars pro toto sowohl die gesamte Kultur und Geschichte als auch seine eigene Methodik: »Jeder neo-historistische Text gibt in seiner rhetorisch strukturierten Verknüpfung diskursiver Zusammenhänge zugleich eine Grammatik mit, eine Grammatik für jenes Sprachspiel, das man auf dem schwankenden Boden post-strukturalistischer Theorie noch und jeweils als historisches, als ›Geschichte‹ bezeichnen kann« (ebd., S. 20).

Literatur spielt in dieser historisch ausgerichteten Forschung nur die Rolle eines der vielfältigen, am kulturellen Ensemble beteiligten Diskurse: Ökonomie und Rechtsgeschichte, Wirtschaftsgeschichte und Anthropologie, Geschichtswissenschaft, Religion und Literaturgeschichte sind nur einige (allerdings zentrale) Felder dieser elementar **interdisziplinären Ausrichtung**, die Literatur in einem Gesamt kulturwissenschaftlicher Untersuchungsfelder zu verorten sucht.

#### Literatur

**Baßler, Moritz:** New Historicism. Tübingen/Basel 2001.

**Kaes, Anton:** »New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?«. In: Hartmut Eggert (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Festschrift für Eberhard Lämmert. Stuttgart 1990, S. 56–66.

**White, Hayden V.:** Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a. M. 1990.

**White, Hayden V.:** Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1991.

**White, Hayden V.:** Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a. M. 1994.

### 5.11.4 | Anthropologie

#### Zum Begriff

**Anthropologie** ist eine fächerübergreifende Kulturwissenschaft, die sich aus Disziplinen wie Soziologie, Ethnologie, Philosophie, Kunst- und Literatur- sowie Medienwissenschaften speist. Ihre zentrale Fragestellung zielt auf das ›Wissen vom Menschen‹, also darauf, welche Denk- und Wahrnehmungsformen der Mensch im Lauf der Geschichte hervorgebracht hat und welche Selbstbilder ihn geprägt haben.

Die soziologische und die geistesgeschichtliche Richtung markieren dabei **zwei mögliche Orientierungen**.

**Die soziologische Prägung** hat in Deutschland zunächst durch Georg Simmel und Max Weber auf die Anthropologie gewirkt, die untersuchten, wie Denkformen und Mentalitäten bestimmten Gesellschaftsstrukturen

entsprechen. Bei Simmel etwa wird das Problem der Geldzirkulation und ihrer Wirkung auf bestimmte Lebens- und Wahrnehmungsweisen dargestellt (*Philosophie des Geldes*, 1900), und zwar als eine Entwicklung hin zum Möglichkeitsgewinn mit Gefahren der Entfremdung. Ferner stellt er Wahrnehmungsformen der Großstadt in einen zeitgenössischen sozialpsychologischen Zusammenhang (1890 ff./1998). Weber fragt nach dem Zusammenhang des Protestantismus, der innerweltlichen Askese und der Entwicklung des Kapitalismus (*Die protestantische Ethik*, 1905).

Die Dominanz der soziologischen Tradition zeigt sich in Frankreich an der Karriere des **Mentalitäten**-Begriffs, der nicht die großen geistesgeschichtlichen Strömungen wie etwa den Protestantismus, sondern Zeugnisse der Alltagsgeschichte in privaten historischen Dokumenten untersucht. Diese können nämlich Aufschluss geben über Denkhaltungen, alltägliche Lebensformen, aber auch Gefühlskultur oder Einstellungen zu sozialen Fragen (Philippe Ariès: *Die Geschichte der Kindheit*, 1960/2003; Ariès/Duby: *Geschichte des privaten Lebens vom römischen Imperium bis zur Gegenwart*, 1989).

Als **Geistes- bzw. Denkgeschichte** hat maßgeblich Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29/1994) gewirkt. Dort werden anthropologische Fragen weniger im gesellschaftlichen Zusammenhang, sondern mehr auf der Ebene der Wahrnehmungsformen untersucht und nicht mehr soziologisch, sondern als Denkformen, also als Geistesgeschichte analysiert. Ideen, Bilder, Mythen, Religionen, Philosophie, Sprachen und allgemein zeichenhaft vermittelte Erkenntnisinhalte der unterschiedlichen Kulturen sind es, die hier thematisiert werden. Diese Formen sind im **Begriff des Symbols** zusammengefasst; sie prägen den Wahrnehmungshorizont des Einzelnen und geben zugleich die Perspektive, die seine Wahrnehmung der Welt bedingt. Denn diese ist nicht einfach empirisch vorgegeben und drückt sich ebenso wenig mit ihren sinnlichen Reizen wie auf einer Wachplatte der subjektiven Wahrnehmung ab, sondern wird vom erkennenden Subjekt mitgeformt: die »Symbolwelt wird zum Anlaß, die Erlebnisinhalte und die Anschauungsinhalte in neuer Weise zu gliedern, zu artikulieren und zu organisieren« (1942/1994, S. 15). Damit kann Cassirer zeigen, wie sich von den ersten überlieferten Zeugnissen des Denkens bis zur Gegenwartsphilosophie die **Weltbilder** und damit die Wahrnehmungen der Welt geändert haben (vgl. auch *Vorlesungen und Studien zur philosophischen Anthropologie*, 2005).

Solche Denkhorizonte machen Aussagen über den Menschen möglich, über seine Art und Weise, durch seine Wahrnehmung auch die Welt zu prägen. Sie erlauben aber auch Aussagen über kulturelle Zusammenhänge, wie Cassirers Überlegungen *Zur Logik der Kulturwissenschaften* zeigen (1942/1994). Insofern Sprache, Kunst, Musik und Philosophie Bedeutungswelten und Ausdrucksformen sind, gestalten sie auch das kulturelle Leben, über dessen soziologische Grundlagen Cassirer freilich keine Aussagen macht.

## Anwendung auf die Literaturwissenschaft

In einem allgemeinen Sinn hat Wolfgang Iser (1991) anthropologische Denkfiguren auf Literatur angewandt. Literatur verbindet insofern **das Fiktive und das Imaginäre**, als sie Denkmodelle bereitstellt bzw. inszeniert, die auf Überschreitung des pragmatischen, bloß wirklichkeitsbezogenen Denkens angelegt sind. Grundsätzlich ist auch den alltäglichen Erzählungen oder Träumen das Fiktive eingeschrieben; davon aber unterscheidet sich Literatur darin, dass sie sich dessen bewusst ist, sie weist auf das ihr eigene Fiktive selbst hin. Historisch haben sich zwar die (literarischen) Formen des Fiktiven gewandelt, grundsätzlich aber ermöglicht Literatur nachzuvollziehen, welche Perspektiven Menschen an das Denken in Möglichkeitshorizonten geknüpft haben, welche Wünsche, Sehnsüchte, aber auch Ängste sich in die Texte eingeschrieben haben. Dieser Bereich des Vorstellbaren ist das Imaginäre, der unabgeschlossene Bereich des überhaupt Denkbaren.

**Konzepte des Menschen:** Für literaturwissenschaftliche Fragestellungen ist besonders die Frage relevant, welches **Wissen über den Menschen** den Horizont eines Autors bei Abfassung eines Textes geprägt hat, d. h. von welchen Perspektiven aus er geschrieben hat. Literatur gibt dann, wie etwa Wolfgang Riedel in seiner Schiller-Studie (1985) zeigt, Auskünfte über andere Wissenschaften wie Medizin oder Naturwissenschaften, ist in ihren Formen und Inhalten aber selbst auch von ihnen geprägt: thematisch, da sie das zeitgenössische Wissen über den Menschen in Handlungs- und Geschehensabläufe umsetzt, und formal, insofern sie es nach eigenen Regeln darstellt, diese aber auch (z. B. in den Erzählweisen) wandelt. Diese Rekonstruktion der Wissensräume, die einen Autor oder Text geprägt haben, ist zwar insgesamt ideengeschichtlich orientiert, der Einbezug beispielsweise des medizinischen Diskurses aber geht darüber hinaus.

Ein ausführlich untersuchtes Themenfeld in der literarischen Anthropologie ist insgesamt die Herausbildung der **Anthropologie selbst als wissenschaftlicher Disziplin**, wie sie von sich aus auch die Literatur des 18. Jahrhunderts geprägt hat. Dies geschah dort mit der Intention, einen Menschen, der sich zwischen Körper und Seele, aber auch seinen verschiedenen sozialen Funktionen entfaltet, zum ›ganzen Menschen‹ zu vereinen (vgl. die Beiträge in Schings 1994).

**Strittige Perspektiven:** Die Erweiterung mancher anthropologischen Erkenntnis ins Kollektive und Allgemeine lässt sich allerdings dann kritisieren, wenn Fundamentalaussagen zum Menschen konstruiert werden, die nicht mehr geschichtlich festzumachen sind. Eine offene Frage bleibt, wie das Verhältnis zwischen kulturellen Denkformen und den gesellschaftlichen Strukturen zu behandeln ist. Foucault, der Cassirer durchaus schätzte, hat das Problem knapp formuliert: »Das Subjekt bildet sich nicht einfach im Spiel der Symbole. Es bildet sich in realen und historisch analysierbaren Praktiken« (Foucault 1987, S. 289). Gerade in der weitergehenden Einbeziehung diskursanalytischer Fragestellungen könnte eine wichtige Arbeitsperspektive für die literarische Anthropologie liegen. Ähnliches gilt für die **Rolle der Medien**, die ihrerseits die Wahrneh-

mungs- und Denkformen prägen können. Hier hat Karl-Ludwig Pfeiffer mit seiner auf Iser anspielenden Studie über *Das Mediale und das Imaginäre* (1999) gezeigt, wie bestimmte Medienkonstellationen das Denken und die Literatur geprägt haben, ferner hat Albrecht Koschorke (1999) mit seinem mediologischen Ansatz die Verbindung des Schriftmediums und des Denkens herausgearbeitet. Die Anbindung der Anthropologie an mediale Fragen ist derzeit eine wichtige Perspektive, wie auch die Arbeit von Aleida Assmann (2005) zeigt (vgl. neuerdings Voss/Engell 2015).

### Literatur

- Alt, Peter-André:** Ästhetik des Bösen. München 2010.
- Ariès, Philippe:** Die Geschichte der Kindheit. München/Wien <sup>15</sup>2003 (frz. 1960)
- Ariès, Philippe/Duby, Georges** (Hg.): Geschichte des privaten Lebens. 5 Bde. Frankfurt a. M. 1989 (frz. 1985–87).
- Assmann, Aleida:** Zwischen Literatur und Anthropologie: Diskurse, Medien, Performanzen. Tübingen 2005.
- Cassirer, Ernst:** Philosophie der symbolischen Formen [1923/25/29]. 3 Bde. Darmstadt <sup>10</sup>1994.
- Cassirer, Ernst:** Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien [1942]. Darmstadt <sup>6</sup>1994.
- Cassirer, Ernst:** Vorlesungen und Studien zur philosophischen Anthropologie (Nachgelassene Texte und Manuskripte). Hamburg 2005.
- Elias, Norbert:** Über den Prozeß der Zivilisation [1939 ff.]. Frankfurt a. M. 1991.
- Fauser, Markus:** »Literarische Anthropologie«. In: Ders.: Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt 2003, S. 41–65.
- Foucault, Michel:** »Interview«. In: H. L. Dreyfus/P. Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1987, S. 265–292.
- Gebauer, Gunter** (Hg.): Anthropologie. Leipzig 1998.
- Iser, Wolfgang:** Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991 (Nachdruck 2001).
- Koschorke, Albrecht:** Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- Pfeiffer, Karl-Ludwig:** Das Mediale und das Imaginäre: Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie. Frankfurt a. M. 1999.
- Riedel, Wolfgang:** Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«. Würzburg 1985.
- Schings, Hans-Jürgen** (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1994.
- Simmel, Georg:** Soziologische Ästhetik [1890–1911]. Hg. u. eingel. von Klaus Lichtblau. Darmstadt 1998.
- Simmel, Georg:** Philosophie des Geldes [1900]. Bd. 6 der Gesamtausgabe. Frankfurt a. M. 1989.
- Voss, Christiane/Engell, Lorenz:** Mediale Anthropologie. München 2015.
- Weber, Max:** Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus [1905]. Weinheim <sup>3</sup>2000.
- Wulf, Christoph** (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/Basel 1997.

## Arbeitsaufgaben

1. Diskutieren Sie das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft(en)!
2. In welche Kontexte stellt eine umfassende kulturwissenschaftliche Perspektive den Gegenstandsbereich ›Literatur‹ bzw. Literaturgeschichte?
3. Unterscheiden Sie systematisch zwischen feministischer Literaturbetrachtung und feministischem Dekonstruktivismus!
4. Beschaffen Sie sich Lessings *Emilia Galotti* und/oder *Minna von Barnhelm* und arbeiten Sie die spezifische Modellierung von Weiblichkeit heraus!
5. Welche beiden Hauptzugänge der Anthropologie lassen sich auseinanderhalten?
6. Sind Anthropologie und Medientheorie unvereinbar?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).



## 6 Literatur und andere Künste: Formen der Intermedialität

- 6.1 Methodologie und Begriffe
- 6.2 Literatur und bildende Kunst
- 6.3 Literatur und Musik
- 6.4 Gesamtkunstwerk
- 6.5 Literatur und Film
- 6.6 Literatur und Radio

### 6.1 | Methodologie und Begriffe

Der **Wettstreit der Künste** um die Vorherrschaft ist so alt wie diese selbst und hat eine eigene Kunstgattung hervorgebracht, die seit der Renaissance als *paragone* bezeichnet wird. Doch gab es als Gegenreaktion zu dem »entweder-oder« auch regelmäßig das Bemühen um die **Synthese**, um das »und« der Künste: Sie scheinen besonders dann zusammenzustreben, wenn man sich gerade vorher bemüht hat, sie voneinander zu trennen. Hatte Lessing etwa mit seinem *Laokoon*-Traktat (1766) eine Abgrenzung zwischen Bildkünsten und Literatur erarbeitet, so überschritten kurze Zeit später die Romantiker die Grenzen und entwarfen Konzepte des Gesamtkunstwerks, die dann von Richard Wagner über die Avantgarde bis in die Gegenwart hinein umgesetzt worden sind.

Paragone

**Malerei und Dichtkunst:** Mit Lessing und überhaupt seit dem 18. Jahrhundert werden die unterschiedlichen Arbeitsweisen, aber auch die Darstellungsmedien der Künste besonders diskutiert. Die Bildzeichen, mit denen die darstellenden Künste arbeiten, funktionieren anders als die Schriftzeichen. Lessing hat darauf hingewiesen, dass sich die Malerei für das Nebeneinander der Körper im Raum bzw. die simultane Darstellung der Dinge eignet, während die Dichtung ihre Schilderungen nacheinander auf der Zeitachse ordnet – die Künste haben hinsichtlich ihrer Darstellungsmöglichkeiten also verschiedene Kompetenzen (vgl. Lessing 1766/1987, Kap. 16).

**Semiotische Unterscheidungen:** Mit seiner Reflexion auf das Verfahren der bildlichen und der sprachlichen Zeichen hat Lessing die Auseinandersetzungen bis heute beeinflusst. Wesentliche Diskussionsbeiträge zu diesem Thema hat die Semiotik geliefert. Mit Umberto Eco lässt sich der **Unterschied zwischen Wort und Bild** wie folgt festhalten:

- **Verbale Sprache** beruht auf definierten, standardisierten Einheiten und ist durch Phoneme und lexikalische Einheiten gebildet, die eine relativ starke, feste Codierung haben (das Extrem wäre das Morsealphabet).
- **Bildliche, ikonische Einheiten** kommunizieren mittels schwacher Codes, die nicht präzise definiert, also untercodiert sind und sich anfällig zeigen für Veränderungen (Eco 1972, S. 214). Sie müssen bei jedem Rezeptionsvorgang des Bildes mühsam neu bestimmt und vom

Semiotische  
Kategorien

Rezipienten aufgeschlüsselt werden. Gerade diese **Unschärfe des Bildes** aber ermöglicht dem Betrachter erzählende Kommentare, es erfordert diese sogar – ein Bild reizt dazu, ›verstanden‹ zu werden.

**Bildcodierungen** **Bildlektüre:** Auch beim Betrachten vormoderner Malerei, die noch auf Handlung oder kompositionelle Geschlossenheit abzielt, könnte man von einem ›Lesen der Bilder‹ sprechen. Denn anders als Lessing behauptet, tastet das Auge in ähnlich sukzessiver Bewegung wie bei einem Text seinen Gegenstand ab, greift aus, fährt zurück, nach links, rechts, oben und unten, um den nur vage definierten Bildzeichen ihre Bedeutung zuzuweisen. Weitergehend noch lässt sich behaupten, dass ein Bild überhaupt nur dann verstanden werden kann, wenn auch sein begrifflicher, philosophischer oder allgemein kultureller Hintergrund erfasst wird, der wiederum aus sprachlichen Formulierungen besteht. Malerei entfaltet also Bedeutung, auf welcher verschlüsselte Weise auch immer, und ist insofern ein entzifferbares Zeichengebilde, das den mehrfachen Blick braucht. Aber noch auf einer weiteren Ebene sind Bilder lesbar.

**Kulturelle Codierung der Bilder:** Umberto Eco kann insofern die Behauptung aufstellen, dass Malerei bzw. Bildzeichen von kulturalisierten Konzepten und Inhalten begleitet, also konzeptuell vorgeprägt sind und damit ähnlich arbiträren Charakter wie die Wortzeichen haben. So folgen etwa gegenständliche Zeichnungen einer kulturellen Verabredung: Die Umrisslinie eines Gegenstandes existiert nämlich nicht in der Natur, sondern folgt einer Darstellungskonvention. Darin gehen ikonische Zeichen auch über die Wortgrenze hinaus: »Ein ikonisches Zeichen ist tatsächlich ein Text, denn sein verbales Äquivalent ist [...] kein Wort, sondern entweder ein Satz oder eine ganze Geschichte« (Eco 1987, S. 286). Jedes Bild – wenn man es als komplex vernetzte Aussage auffasst – erfordert so zu seinem vollen Verständnis einen Kommentar oder eine Erzählung.

**Kulturelle Codierung des Films:** Das semantische Prinzip lässt sich auch auf die bewegten Bilder übertragen. Hier sind hochverdichtete visuelle Informationen mit eigenen optischen Gesetzen in einem Ablauf gebündelt, dessen Linearität aber mit der Erzählgattung zusammenhängt bzw. von Erzählabläufen grundiert ist. Entsprechend sind Film und Literatur auch als parallele Erzählformen analysiert worden (vgl. Hickethier 2012). Die Differenz zwischen den Kunstdisziplinen bleibt freilich bestehen – Pinselstriche sind keine Wörter. Das genuin Optische übertrifft die Absichten des Malers an manchen Stellen, in jedem Bild finden sich semantische ›Inhalts-Nebelflecken‹, deren Unschärfe für den Betrachter reizvoll sein kann. Aber die dem Bild zugrunde liegenden **inhaltlichen und formalen Aspekte** haben Teil an kulturellen Codes, über die der Interpret kommunizieren und die er mit Texten in Verbindung bringen kann.

## Zeichen in der Musik

Auch die **musikalischen** oder **auditiven Zeichen** unterliegen anderen Verstehensbedingungen als das Wort.

**Gemeinsamkeiten** liegen zunächst darin, dass die Musik ähnlich wie

die Literatur dem Prinzip der Linearität folgt. Sie wird im Zeitfortlauf gespielt, kann aber simultan einen Mehrklang entfalten – ein Effekt, der in der Literatur nur sehr selten zu beobachten ist (etwa im dadaistischen Simultangedicht). Wie Sprache lässt sich der Ton graphisch festlegen, und zwar als Notation in der Partitur (Signifikant).

**Unterschiede** zeigen sich darin, dass Töne keine fixierbare Bedeutung haben: Ein Ton oder ein Akkord, ob mit dem Einzelinstrument oder im Orchester produziert, bleibt bloßer Klang und ist mit keiner festen lexikalischen Bedeutung verbunden (vgl. Eco 1972, S. 106f.) – auch wenn es Tonfolgen gibt wie die Leitmotive Richard Wagners, denen individuell ein Figuren- oder Handlungskomplex zugeschrieben wird. Dasselbe gilt für Harmonien oder Motivfolgen: Auch wenn man meistens das Moll-Tongeschlecht mit traurigen oder düsteren Stimmungen verbindet, kann es in einem bestimmten Zusammenhang fröhlichen Charakter haben, so wie das Dur, dem man Fröhlichkeit nachsagt, durchaus melancholisch wirken kann – eine feste Zuordnung gibt es nicht, es handelt sich um subjektiv unterschiedlich erfahrbare und auch **kulturell relative Stimmungswerte**.

Zwar gibt es auch bei der **Sprache** offene Bedeutungsgränder, doch lässt sich jedem Wort zumindest eine lexikalische Bedeutung zuordnen. Musik und Sprache bleiben in diesem Sinne auf Distanz. Das gesteht auch Nietzsche ein, so sehr er für die Erneuerung des Dramas aus dem Geist der Musik plädierte: Die Sprache kann »nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Außen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einläßt, nur in einer äußerlichen Berührung mit der Musik« (Nietzsche I, S. 51).

Bedeutung musikalischer Zeichen

## Intermedialität im Gesamtkunstwerk, Film und Radio

**Intermedialität** bezeichnet zunächst allgemein den Zusammenhang der Künste; zu analysieren ist ihre jeweilige Beziehung auf inhaltlich-thematischer und formaler Ebene, und zu fragen ist, wie Literatur bei Musik (s. Kap. 6.3) oder Bildkünsten (s. Kap. 6.2) Anleihen macht, oder umgekehrt die Künste erzählerische Strategien aufgreifen können, und wie die Konzepte des Gesamtkunstwerks (s. Kap. 6.4) funktionieren (vgl. Eicher 1994; Rajewski 2002; Hölter 2011; zu medialen Intertexten in allen Disziplinen vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 162–228). Darüber hinaus kann die technische Seite der Medien involviert sein: Dies gilt etwa für die beweglichen Bilder des Films, der nicht ohne die Erzählkunst denkbar ist, und beides hat sich in wechselseitiger Wirkung weiterentwickelt (s. Kap. 6.5). Ferner lässt sich das Zusammenwirken der Künste in den akustischen Formen untersuchen, die Literatur im Radio als Lesung oder Hörspiel angenommen hat (s. Kap. 6.6). Auch wenn der Begriff der Intermedialität kaum abschließend konzeptionell gefasst werden kann, erweist er sich doch als zunehmend anwendungsfreudig im kulturwissenschaftlichen wie auch im didaktischen Bereich (vgl. Marci-Boehncke/Rath 2006).

Zum Begriff

**Interessen der Literaturwissenschaft** können sich auf den literarischen Anteil oder den Text des Gesamtkunstwerks beziehen, um dann thematische Fragen, Motive oder Figurenprobleme zu erörtern (etwa die dramatische Dichtung, die Wagner für den *Ring des Nibelungen* verfasst hat). Weitergehend lassen sich die Programme der Gesamtkunstwerke studieren und historisch einordnen, was wiederum über bestimmte kulturelle Vorstellungen Aufschluss gibt, mit denen eine Gesellschaft sich ihre Formen und Regeln schafft. Wichtig wird dann, das **Verfahren** zu erkennen, wie Botschaften konstruiert werden (seien sie bildlicher, akustischer oder verbaler Art) und wie sie unsere kulturellen Leitbegriffe sowie Werthaltungen beeinflussen.

**Künstepartnerschaft:** Alle noch so sauberen Unterscheidungen haben aber weder Autoren noch Musiker oder Bildkünstler davon abgehalten, anderswo Anleihen zu machen und sich eine Partnerkunst zu suchen, die den Blick auf die eigene Kunst schärft. Dies ist das Hauptinteresse der Schreibenden, die sich mit Musik oder Bildkunst beschäftigt haben und dort die relativ freiere Bedeutungszuordnung oder Bilder als Anregung für ein neues Schreiben nutzen. Die Formel von der »wechselseitigen Erhellung der Künste«, die Walzel (1917) geprägt hat, ist auch für die neuere Kunstkomparatistik leitend geworden (vgl. Anz 2007, Bd. 2, S. 373 ff.).

#### Literatur

- Anz, Thomas** (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2. Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007.
- Barthes, Roland:** Image – Music – Text. New York 1977.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily:** Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.
- Eco, Umberto:** Einführung in die Semiotik. München 1972 (ital. 1968).
- Eco, Umberto:** Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987 (engl. 1976).
- Eicher, Thomas** (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld 1994.
- Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse Stuttgart/Weimar <sup>5</sup>2012.
- Hölter, Achim** (Hg.): Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Heidelberg 2011.
- Lessing, Gotthold E.:** Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. Hg. von Ingrid Kreutzer. Stuttgart 1987.
- Marci-Boehncke, Gudrun/Rath, Matthias** (Hg.): BildTextZeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs. München 2006.
- Nietzsche, Friedrich:** Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München 1954.
- Paech, Joachim:** Literatur und Film. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>1997.
- Rajewski, Irina:** Intermedialität. Tübingen 2002.
- Walzel, Oskar:** Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917.
- Zima, Peter V.** (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.
- Zymner, Rüdiger/Hölter, Achim** (Hg.): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart 2013.

## Arbeitsaufgaben

1. Welche Bereiche oder Kunstdisziplinen kann der Begriff der Intermedialität umfassen?
2. Lessings Unterscheidung von Wort und Bild wird noch heute oft als Lehrmeinung angeführt. Referieren Sie die Argumentation, die Lessing in Kap. 16 und 17 der *Laokoon*-Schrift entfaltet, genauer.

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 6.2 | Literatur und bildende Kunst

Die Geschichte des Bilderschauens durch Autoren ist von hoffnungsvollen Erwartungen durchzogen – vor allem darauf, von der Bildkunst etwas für die eigene Darstellungsweise zu lernen (zum Zusammenhang von visueller und literarischer Kultur vgl. die Einzelbeiträge bei Benthien/Weingart 2014).

»**Ut pictura poesis**«: Die kurze, von Horaz in seiner *Poetik* (V. 361) eher nebenbei eingestreute Wendung ist zum Ausgangspunkt vieler Diskussionen um das Verhältnis von Bildern und Dichtung geworden. Horaz meinte damit eigentlich, dass Texte und Bilder unter Berücksichtigung von Licht und Schatten, Nähe und Ferne über die Gattungsgrenzen hinweg vergleichbare Wirkungen haben. Im 18. Jahrhundert begannen die Theoretiker, sich mit dieser Formel systematisch auseinanderzusetzen.

Zum Begriff

**Lessing über die *Laokoon*-Gruppe:** Erst Lessing hat diese Vergleiche von Literatur und Malerei theoretisch anspruchsvoll betrieben und dabei die Unterschiede zwischen beiden betont bzw. die Literatur auf ihre eigenen Möglichkeiten verpflichtet. Dies wird vor dem geschichtlichen Kontext verständlich: Besonders im 18. Jahrhundert, namentlich mit Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) wurde aus der horazischen Beschreibung die Forderung abgeleitet, Literatur solle malerisch verfahren. Dagegen wie auch gegen den vorherrschenden Gebrauch von Emblem und Allegorie wollte Lessing die Literatur in Schutz nehmen. Als der Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann mit seiner emphatischen Schrift über die *Laokoon*-Gruppe (1755) den Schrei Laokoons in »edler Einfalt und stiller Größe« zur klassischen Norm erhebt, hält Lessing die unterschiedlichen formalen Bedingungen der Künste dagegen. Seine Beobachtung geht da-

Lessings Zeichen-  
distinktion

hin, dass die Künste gemäß ihren Ausdrucksmitteln auch unterschiedliche Themen behandeln:

- **Malerei** hat eher unbewegliche Gegenstände zum Thema und muss eine Bewegung im simultan überschaubaren Raum festhalten.
- **Dichtung** dagegen verfährt sukzessive – ihre Angelegenheit sind eher Handlungen, Ideen oder Personencharakterisierungen.

Herders Betonung  
der Wahrnehmungsleistung

**Herders Antwort auf Lessing:** Mit dem Hinweis darauf, dass die Gattungsgrenzen nicht objektiv festsetzbar seien, führt Herder ein weiteres Problem ein. Seiner Meinung nach könnten die Gattungen unterschieden werden mit Blick auf die Energie bzw. auf die beim Betrachter freigesetzte **Einbildungskraft**, auf das Nachempfinden und damit die ästhetische Erfahrung. Damit werden die Formeigenschaften der Sukzessivität oder Simultaneität nachrangig gegenüber den Wahrnehmungsleistungen des Rezipienten (vgl. Herder 1769/1878, S. 90 ff.). Herder beeinflusste die Romantiker, die immer wieder Kooperationen zwischen Literatur und bildenden Künsten suchten und somit Lessings säuberliche Unterscheidungen ausschalteten.

Romantik

**Mischgattungen in der Romantik:** Um 1800 wurden unterschiedliche Genrekombinationen ausprobiert. Wenn etwa die Bezugnahmen von Literatur sich auf das einfache Nennen eines Bildes oder Malers bzw. Stils beschränken, handelt es sich um ein **optisches Zitat**, das ein bestimmtes Thema untermalt, Neugier wecken soll oder einen Anspielungshorizont darstellen kann. Handelt es sich dabei um einen allgemeinen Bezug der Kunstformen aufeinander und ihre motivische Zitation, wird dies als **visueller Intertext** bezeichnet (Hoesterey 1988). Die Referenz kann aber auch wesentlich intensiver sein, wie an der Geschichte der Bildbeschreibung deutlich wird.

## Techniken der Bildbeschreibung

Zum Begriff

**Ekphrasis**, die griechische Gattungsbezeichnung für die Bildbeschreibung, bezeichnet die traditionsreichste und sicherlich umfangreichste Reaktion von Literatur auf bildende Kunst. Die erste überlieferte Bildbeschreibung ist Homers Dichtung über den Schild des Achilles (18. Gesang der *Ilias*), wo bereits eine grundlegende Funktion deutlich wird: Die klassische Absicht der Ekphrasis ist es, das beschriebene Werk auf lebendige Weise vor Augen zu stellen, es zu vergegenwärtigen und einen authentischen Eindruck zu erzeugen. Dies steht im Zusammenhang mit dem rhetorischen Programm der *Energeia*, der größtmöglichen Wirkung auf die Vorstellungskraft des Zuhörers (dazu ausführlich Boehm 1995, S. 31 ff.).

Seit der Aufklärung haben sich verschiedene Funktionen der Bildbeschreibung ausdifferenziert:

Funktion der Bildbeschreibung

**Lehrhafte Absichten der Bildbeschreibung:** Im 18. Jahrhundert gewinnen die Bildbeschreibungen zunehmend die Funktion, jene Bilder, die

noch nicht technisch massenhaft reproduzierbar waren, über das geschriebene Wort dem öffentlichen Lesepublikum bekannt zu machen, um damit Bildungseffekte zu erzielen. Das Beispiel der *Salons* (1759–81) von Denis Diderot zeigt, dass die Aufklärer ihre Hoffnungen nicht nur auf das Wort, sondern auch auf belehrende Bilder setzten.

**Bildbeschreibung als Erlebniskultur:** Von Winckelmann gingen in Deutschland entscheidende Impulse aus. Psychologisierung, Verlebendigung und erzählerisch-poetische Qualitäten sind es, die seit seinen *Dresdner Gemäldebeschreibungen* (1752) die Ekphrasis bestimmen. Mit Sprache sollen Erlebnisqualitäten in ein stehendes Bild oder eine Skulptur eingeschrieben werden. In diesem Wandel der Beschreibungstechnik spiegelt sich nach 1750 das allgemeine Bemühen von Kunst, Autonomie zu erlangen, wodurch bis 1800 die Leitfunktion philosophischer, religiöser oder moralischer Intentionen abgelöst wird.

**Kunsterzählung als Gattung:** Danach haben Bildbeschreiber wie Heinse (*Düsseldorfer Gemäldebrieft*, 1776/77) oder Wilhelm H. Wackenroder (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796) die Kunsterzählung als eigenständige Disziplin begründet. Ihr Ziel war es, plastische Anschaulichkeit zu erzeugen und damit eine intensive Wirkung auf die Leser zu erzielen. Davon sind auch Wackenroders ästhetisierende Bildbeschreibungen und Bildgedichte in den *Phantasien über die Kunst* (1796, mit Ludwig Tieck) geleitet, die die zwei Sprachen der Natur und der Kunst in einer Kunstreligion vereinen wollen. Die Künste werden mit diesem **Verfahren der Ästhetisierung** nicht nur einander angenähert. Bildbeschreibungen beeinflussen vielmehr durch ihre knappe, pointierte Erzählweise auch die Entwicklung der Novellengattung.

**Impulse der Bilder für die moderne Literatur:** Goethe hatte in seinem *Laokoon*-Beitrag bereits darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk zwar auf die Anschauung wirkt, aber »nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden« kann (1798/1950, S. 162). Diese **Differenz von Bild und Sprache** prägt besonders auch die Bildbeschreibungen des 20. Jahrhunderts, worin einige Autoren die Möglichkeit für Literatur erkennen, über den Umweg der Kunstbeschreibung **Perspektiven für das eigene literarische Schreiben** zu gewinnen – zumal in Zeiten der Sprachskepsis, also dem Zweifel am eigenen Ausdrucksmedium. Das meistdiskutierte Beispiel dafür sind die Arbeiten Rainer Maria Rilkes über die Skulpturen Auguste Rodins (1902/07) und die Malerei Paul Cézannes (1907): Dort wird die Polyperspektive angesprochen, die fragmentarische Erzählform erprobt und ein neuer Zeit- bzw. Raum-begriff in die Erzählgattung eingeführt. Als Folgen in der Lyrik erscheinen Neologismen, Metaphern, Personifikationen, und insgesamt lenkt Rilke den Blick nicht nur auf das Darstellungsmaterial der Farbe oder der Skulptur, sondern auch auf die Sprache selbst. Diese Reflexion ist für die anspruchsvolle Bildbeschreibung verbindlich geblieben bis zu Peter Handke (*Lehre der Sainte-Victoire*, 1979) oder Heiner Müller (*Bildbeschreibung*, 1985), der mit Einblendung von Text- und Bildzitaten aus Malerei und Film einen erweiterten Textbegriff gewinnt (dazu umfassend die Beiträge in Fliedl/Oberreiter/Serles 2013).

## Das Bildgedicht

### Zum Begriff

Auf Homer gründet sich auch diese Untergattung der Bildbeschreibung: Das **Bildgedicht** umfasst all jene lyrischen Texte, die auf ein Bildwerk hin verfasst sind, dieses wiedergeben, sich von ihm anregen lassen oder seine Struktur aufgreifen (vgl. die umfangreiche Sammlung von Kranz 1987). Dabei hat sich in der langen Geschichte des Bildgedichts von der Antike bis zur Gegenwart das Augenmerk der Texte von den erfundenen Bildern stärker auf die gemalten gewendet.

In der **deutschen Romantik** wird das Bildgedicht mit Wilhelm H. Wackenroders *Herzensergießungen* (1796) wiederbelebt, der an der Malerei vor allem seine erfindungsreiche Metaphorik, seinen Assoziationsreichtum und seine Empfindungen profilieren wollte. Im 19. Jahrhundert wurden zeitgenössische mythologische Bilder oder Historien Gemälde meist im Lobpreisstil angedichtet. Im 20. Jahrhundert nutzen z. B. Surrealisten wie Paul Eluard oder Louis Aragon Bilder zu Fantasieabschweifungen. Aber auch formale Anregungen sind es, die die Autoren für ihre Gedichte übernehmen können, indem sie sich von den Bildstrukturen inspirieren lassen (Jürgen Becker, Zbigniew Herbert).

## Das Emblem

### Zum Begriff

Das **Emblem** stellt eine weitere Untergattung der direkten Kopplungen von Bildkünsten und Dichtung dar. Seine Spannung bezieht es aus drei Teilen: Überschrift (*inscriptio*), im Mittelteil ein Bild (*pictura*), darunter eine Bildunterschrift (*subscriptio*), die das Bild erklärt oder im Sinne der Bildbeschreibung kommentiert, je nach Bedarf knapp oder ausführlich mit pädagogischen Absichten, lakonisch erzählt oder gereimt.

### Emblem von 1596:

Straußenpaar  
mit Eiern



**Die erste Sammlung** der auf Flugblättern verbreiteten Bilder mit Unterschriften veröffentlichte 1531 der Italiener Andrea Alciato im *Emblematum liber*. Dieses Werk war nur Gelehrten zugänglich oder Emblemschöpfern, die sich aus diesem Fundus bedienen wollten. Doch wurde wenig später durch das neue Medium des Kupferstichs eine allgemeine öffentliche Verbreitung erreicht, und das Emblem übernahm neben der **unterhaltenden** vor allem eine **moralisierende Funktion**. Praxis dieser Wortbildkunst war, dass die Künstler sich aus Alciatos Sammlung bedienten und Abwandlungen schufen.

**Cesare Ripas Iconologia** (1593) führt diese Variationen im lexikonartigen Stil auf und katalogisiert sie. So kam es auch, dass die **Wort-Bild-Bedeutungen** zwar gewissen Variationen unterlagen oder auch gelegentlich ins Gegenteil verkehrt wur-



den, insgesamt aber einen relativ stabilen Bezugsrahmen bildeten – anders bei den Allegorien etwa des barocken Trauerspiels, die aufgrund ihrer Sprachlichkeit die Bedeutungen rascher wechselten.

**Die Zurückdrängung des Emblems** findet bereits im 18. Jahrhundert statt. Beachtlich bleibt die Errichtung eines ziemlich stabilen Emblemfundus im Lauf der Renaissance und der Barockliteratur, aus dem sich wiederum die Einzelkünste Malerei und Literatur bedienen konnten, was die umfassende Emblemsammlung von Schöne/Henkel (1967) belegt. Bemerkenswert ist insgesamt der Einfluss der Embleme auf die **Bildung von Kollektivsymbolen** des öffentlichen Denkens: Insofern sie die geläufigen christlichen, mythologischen, literarischen, philosophischen, aber auch trivialkünstlerischen Bilder aufgriffen und sie sprachlich einbanden, beeinflussten sie durch ihre Verbreitung insgesamt den kulturellen Horizont bzw. Bilder- und Zeichenvorrat.

## Bildergeschichten von der Antike bis zum Comic

**Die Bildergeschichte** ist die Wiedergabe einer Handlung mit oder ohne Begleittext in einer Folge von Bildern – eine Bildkomposition also mit narrativem Anspruch, die in sehr unterschiedlichen Formen ausgeprägt ist.

Zum Begriff

Die **Anfänge** lassen sich bis in Frühkulturen zurückverfolgen, etwa zu den altägyptischen Totenbüchern. Im Mittelalter gibt es Anregungen vor allem aus der Bildkunst, sei es in der Miniaturmalerei, besonders aber im Teppich von Bayeux, der auf über 20 Metern Länge mit eingewobenen lateinischen Texten die Schlacht bei Hastings 1066 bzw. die Eroberung Englands durch den Normannenkönig darstellt. In der Malerei der Gotik finden sich Heiligenbilder, auf denen Schriftbahnen oder auch Spruchblasen ergänzt sind. Wiederum erweist sich das 18. Jahrhundert als guter Nährboden für die ikonischen Impulse. Daraus leiten sich **unterschiedliche Intentionen** ab:

**Lehrhafter Anspruch im 18. Jahrhundert:** Dass Bildergeschichten einen didaktischen Zweck erfüllen können, weil sie über den intuitiv erfassbaren optischen Eindruck Buchstaben, Wörter oder (Lehr-)Sätze erklären können, machten sich die Aufklärer im späten 18. Jahrhundert zu Nutze. So schrieb K. Ph. Moritz ein *A. B. C.-Buch* (1790), das mit beigelegten Kupferstichen die Idee des illustrierten Schulbuches bis heute prägt.

**Moralistik im 19. Jahrhundert:** Diese Mischgattung entwickelt sich im 19. Jahrhundert in Richtung einer Kinderliteratur weiter, die moralisch-erzieherischen Anspruch hat: Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* (1845) oder Franz von Poccis *Lustiges Bilderbuch* (1852) haben sich bis heute erhalten. Wilhelm Busch knüpft hier etwa mit *Max und Moritz* (1865) an und entfaltet in einprägsamen, instruktiven Reimformen auch seine Doppelbegabung als Dichter und Zeichner bzw. Maler.

**Comic strips:** Wilhelm Busch hat später auch anregend auf die Entste-

Intentionen der  
Bildergeschichte

hung der US-amerikanischen *comic strips* um 1900 gewirkt, die zunächst als farbige Zeitungsbeilagen erschienen. Die Erzähltexte sind hier jedoch kaum eigenständig lesbar; abgesehen von sporadischen Bildunterschriften dominieren Sprechblasentexte, die gesprochene Sprache bieten und Interjektionen nachahmen. Als weitere Form haben sich, die Tradition der Wandmalerei fortführend, *Graffiti* etabliert, bei denen der Text- und Bildanteil stark variiert.

## Wort- und Bildexperimente

**Die Visualisierung von Dichtung** kann sich auch auf das Sprachmaterial selbst beziehen wie z. B. bei der **optischen Poesie**. Auch diese lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen.

### Formen der optischen Poesie

- Im **Figurengedicht** der Barocklyrik (s. S. 146) hat sie einen Höhepunkt und taucht um 1900 wieder auf, wo in manchen Texten die Gedichtwörter nach optischen Effekten hin ausgerichtet wurden (Christian Morgensterns *Galgenlieder*, 1900, oder Arno Holz' Lyrik in Mittellachsensymmetrie bzw. im Umfeld des Symbolismus Stéphane Mallarmés *Un coup de dés*, 1897). Dadurch werden neue Leserichtungen und Sinnzusammenhänge eröffnet.
- **Konkrete Poesie**: Seit den 1950er Jahren wird in der Stuttgarter Schule um Max Bense und Eugen Gomringer wie auch in der Wiener experimentellen Schule (Ernst Jandl u. a.) aus Einzelwörtern oder Sätzen ein Bild geformt, das visuellen Eigenwert hat (s. Kap. 2.4.5). Ein solches Bild kann die Textaussage unterstützen und verhält sich dann komplementär ergänzend, indem es sprachliche und visuelle Zeichen koppelt (wenn z. B. aus vielen ›Apfel‹-Wörtern ein Apfel als Druckbild geformt wird und drinnen ein ›Wurm‹ steckt). Mit der Bildqualität der Wörter kann auch grundsätzlich eine Reflexion über Sprache in Gang gesetzt werden.

**Buchstabenbilder** gehen den der optischen Poesie entgegengesetzten Weg. Die Malerei kann Buchstaben, Wörter oder Zahlen als eigenständige optische Werte bzw. Farbformen integrieren (vgl. Freeman 1990). Als Bildgegenstände werden sie verwendet wie in Paul Klees Aquarellen, Zeichnungen oder Radierungen, die auch von erfindungsreichen Bildunterschriften kommentiert werden, oder im Dadaismus, besonders bei Kurt Schwitters' Merz-Collagen (s. Kap. 2.4). Damit wird die künstlerische Verfahrensweise selbst zum Thema:

### Kunstverfahren

- **Schnitt und Montage** sind im Zusammenhang von Bild und Wörtern ein grundlegendes Konstruktionsprinzip – ein Synergieeffekt von Kunst und Literatur, der in den Ästhetiken des 20. Jahrhunderts immer wieder sichtbar wird.
- **Cut-up-Verfahren**: Variiert wird das Collageprinzip durch den Amerikaner William S. Burroughs in den 1950er Jahren, der Textblätter zerschnitt und sie anders zusammensetzte, dadurch Brüche erzeugte, neue Anschlüsse schaffte und andere Zusammenhänge herstellte. Dieses Prinzip hat nicht nur die Werbung erobert, sondern ist auch für

Gegenwartsautoren interessant geworden, die der Fotografie, dem Bildausschnitt oder der Zeichnung einen eigenständigen Status in ihren Texten geben. Rolf Dieter Brinkmann etwa hat mit diesem Verfahren die Gattung des Tagebuchs bereichert (*Rom, Blicke*, 1976), und Rainald Goetz hat über das Jahr 1989 ein umfangreiches Medientagebuch aus Abschriften und Bildreportagen zusammengestellt, das dokumentarische Interessen mit ästhetischen Mitteln verfolgt (1989, 1993).

### Literatur

- Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte** (Hg.): Handbuch Literatur und visuelle Kultur. Berlin/Boston 2014.
- Boehm, Gottfried:** »Bildbeschreibung«. In: Ders./Helmut Pfotenbauer: Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike zur Gegenwart. München 1995, S. 23–40.
- Dencker, Klaus Peter:** Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin/New York 2011.
- Eco, Umberto:** Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987 (engl. 1976).
- Fliedl, Konstanze/Oberreiter, Bernhard/Serles, Katharina** (Hg.): Gemälderede-reien. Zur literarischen Diskursivierung in Bildern. Berlin 2013.
- Freeman, Judi:** Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus. München 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang:** Sämtliche Werke. Hg. von E. Beutler. Zürich 1950. Bd. 13: Schriften zur Kunst.
- Günzel, Stephan/Mersch, Dieter** (Hg.): Bild. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2014.
- Harms, Wolfgang** (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990.
- Herder, Johann Gottfried:** »Kritische Wälder« [1769 ff.]. In: Sämtliche Werke, Bd. 4. Hg. von B. Suphan. Berlin 1878.
- Hoesterey, Ingeborg:** Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt a. M. 1988.
- Horaz:** Ars Poetica/Die Dichtkunst. Zweisprachige Ausgabe. Stuttgart 1972.
- Kranz, Gisbert** (Hg.): Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie, 3 Bde. Köln/Wien 1987.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. Hg. von Ingrid Kreutzer. Stuttgart 1987.
- Mitchell, W. J. Thomas:** »Was ist ein Bild?« In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68.
- Ritter-Santini, Lea** (Hg.): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern. München/Wien 1991.
- Schöne, Albrecht/Henkel, Arthur:** Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.
- Wagner, Peter** (Hg.): Icons – texts – iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality. Berlin 1996.
- Wandhoff, Haiko:** Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin 2003.
- Weisstein, Ulrich** (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin 1992.

## Arbeitsaufgaben

1. Definieren Sie den Ekphrasis-Begriff in vier Sätzen.
2. In einem Brief vom 23. Okt. 1907 beschreibt Rilke ein Selbstbildnis Cézannes. Inwiefern lässt sich sagen, dass er beim Sehen des Bildes auch eine neue Sprache sucht?
3. Vergleichen Sie Schwitters' Gedicht *Anna Blume* mit einer seiner Merz-Collagen. Gibt es verwandte Konstruktionsprinzipien?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 6.3 | Literatur und Musik

**Die gemeinsame Genese von Sprache und Musik** zeigt sich bei religiösen Ritualen von der Antike bis heute, aber auch an der Entwicklung des Dramas aus den kultischen Gesängen sowie an der späten Gattungsbezeichnung der **Lyrik**, die an das zur Leiermusik (*lyra*) gesungene Wort erinnert. Auf diese Anfänge spielt Nietzsche an, der sich 1872 in der *Geburt der Tragödie* das Theater vor Euripides zurückwünscht, das noch nicht an den Logos, also Wort und Verstand, gebunden ist. Musik, kultische Gesänge, Klangwerte und Rhythmen sind es, die nach Nietzsche die Kunst aus ihrer Bedeutungsschwere, ihrer Verstandesüberlast wieder ins Leben zurückführen sollen. Er benennt **Dionysos**, den Gott des Rausches, als Vorbild für Dichtung, die aus dem gesungenen und dem getanzten Wort (*Dithyrambos*) hervorgehe – womit schließlich die Tradition der Wortmusik begründet wird, die im 20. Jahrhundert im Dadaismus oder anderen experimentellen Schulen wieder Karriere macht. Nicht zufällig adressiert Nietzsche seine Schrift an Richard Wagner, der insbesondere Musik und Dichtkunst verknüpfte (für einen systematischen Überblick vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 188–202).

### Musiktheater/Oper

Wagners *Ring des Nibelungen*

**Werkanteile von Oper und Libretto** können unterschiedlich gewichtet und durchkomponiert sein. Ein enges Verhältnis wird an Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (1876 zuerst komplett aufgeführt) deutlich, wenn er sich als sein eigener Librettist betätigt und dabei auf die nordischen *Edda*-Lieder und germanischen Mythen des Nibelungenliedes zurückgreift. Die Handlungsstränge und den Hang zu archetypischen Situationen sowie die Liebesthemen wurden in der Romantik, aber auch im Nationalsozialismus sehr unterschiedlich gedeutet. Wagner ging es jenseits der Stoffe aber auch um gestalterische Fragen.

Wagners Technik, bestimmte Figuren, Dinge oder Inhalte musikalischen **Leitmotiven** zuzuordnen, sie also mit einer charakteristischen Tonfolge anzukündigen, stattet das Orchester sogar mit narrativen Qualitäten aus. Die Musik führt mit den Motiven durch die Handlung, kündigt eine Figur oder ein Problem an. Insofern dient sie hier dazu, etwas zu bezeichnen: Die Melodien deuten auf ein Thema hin, kündigen den Auftritt eines Helden an oder seine psychologischen Befindlichkeiten. Dem Publikum wird so das schnelle Wiedererkennen oder Zuordnen erleichtert, wobei die starke Typologisierung die Individualität der Figuren untergräbt. Als gestalterisches Prinzip ist dies danach immer wieder aufgegriffen worden, bis hinein in die Musical- und sogar Seifenoperkultur heutiger Vorabend-Fernsehserien.

Zum Begriff

**Funktion der Alliterationen:** Den äußerst feinnervigen Experimenten mit der Orchestrierung stellt Wagner eine Sprache an die Seite, die ebenfalls neue Wege gehen und als Kunstmittel eigenständig sein will. So geben etwa die durchgängigen Alliterationen dem Text selbst eine musikalische Ausdrucksfunktion. Bei der bloßen Textlektüre wirken diese Lautqualitäten stark übertrieben: »Garstig glatter glitschriger Glimmer!« flucht Alberich, als er das Gold an sich bringen will (*Rheingold*, 1. Szene), und vielfach parodiert ist das »Heiajaheia!« oder das »Wallalallalala« der Rheintöchter (ebd.). Diese Stilmittel sind allerdings im Verbund mit der Musik zu sehen: Auch die Stimme wird zum Instrument, das sich gegen das Orchester profilieren muss, wozu Deutlichkeit in der Deklamation nötig ist. Der **Text aus dem Geist der Musik** (wie Nietzsche gesagt hätte) ergibt aber auch Wortstellungen, die sich der Rhythmik anpassen müssen und dadurch grammatisch zumindest ungewöhnlich sind. Im Bereich der Bildföugung findet sich mancher synkretistische Stilbombast, der die Intention übertreibt. Der Klangreichtum der Sprache verbindet sich mit der neuen Orchestrierung, die alle Instrumente berücksichtigt und charakteristisch herausarbeitet.

## Textvertonungen

Ein weiteres Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Musik und Literatur liegt vor, wenn ein literarischer Text von einem Librettisten in einen Gesangspart umgeschrieben und von einem Komponisten vertont wird. Dabei haben sich mitunter feste Gespanne ergeben, beispielsweise Mozart mit Emanuel Schikaneder und Lorenzo da Ponte oder Richard Strauss mit Hugo von Hofmannsthal, der aus seinem Unbehagen an der literarischen Sprache in das musikalische Libretto flüchtete. Wiederum sind mehrere Kombinationen geläufig.

**Oper nach Text:** Zunächst ist jede Oper, insofern sie einem Libretto folgt, ein themenorientiertes und textgebundenes Werk, auch wenn es zumindest gleichrangig vom musikalischen Eigenwert lebt. Diesen Typus

### Opern nach Textvorlagen

›Oper nach Text‹ gibt es in allen europäischen Literaturen. Bekannte Beispiele sind:

- Mozarts *Don Giovanni* (1787) mit dem Libretto Lorenzo da Pontes beruht auf verschiedenen literarischen Vorlagen;
- Giuseppe Verdis *Luisa Miller* (1849), das den ersten Titel von Schillers *Kabale und Liebe* aufgreift und mit versöhnlichem Schlusstableau versieht;
- Charles Gounods *Faust*-Oper (1859);
- Jacques (Jakob) Offenbachs auf fünf Akte angelegte Oper *Hoffmanns Erzählungen* (*Les contes d'Hoffmann*, 1881, erst 1998 vervollständigt uraufgeführt), in der das Künstlerleben thematisiert und z. B. mit Abschnitten aus Hoffmanns *Sandmann* (1816) in Szene gesetzt ist;
- Alban Bergs *Wozzeck* (1925) ist ein berühmtes Beispiel des 20. Jahrhunderts für die Vertonung einer Textvorlage. Die Büchnersche Titelfigur wird dort mit Mitteln der atonalen Orchestermusik in dramatischer Unterdrückung gezeigt, gegen die die Oper mit dem expressionistischen Ruf nach dem ›neuen Menschen‹ auch eine neuartige Komposition setzt. Diese ist zwar auch durch Leitmotivreihen gekennzeichnet, doch werden sie (anders als bei Wagner) nicht mehr verbunden, sondern durch **heterogene Formen** aufgesprengt: In den 15 Szenen kommen Volksliedformen, fragmentarisierte Fugentechnik sowie Choral und Choralparodie zum Einsatz – damit wird auch insgesamt die geschlossene Opernform parodiert.

### Beispiele für Kunstlieder

**Kunstlied:** Bei dieser Gattung wird zu einem Text ein eigenständiges Musikwerk komponiert. Epochentypisch ist dies für die Romantik, insbesondere bei Franz Schubert, der in Anknüpfung an die Strophenform des Volksliedes im 18. Jahrhundert aus sehr unterschiedlichen literarischen Vorlagen die Liedgattung erneuert. **Beispiele dafür sind:**

- Liedfassungen von Goethes *Erkönig* oder *Wandlers Nachtlied*, *Prometheus* oder *Ganymed*, von Gedichten Heinrich Heines und Matthias Claudius' oder der Liederzyklus *Winterreise* (1827) nach Gedichten von Wilhelm Müller. Der Klavierpart untermalt oder rhythmisiert hier nicht nur, sondern kann sich auch in Gegensatz zum Liedinhalt stellen und eigenständige musikalische Qualitäten entfalten (dazu ausführlich Bostridge 2016).
- Dasselbe gilt für Gustav Mahlers Klavier- und Orchesterfassungen von *Des Knaben Wunderhorn* (1888–1901, nach Achim von Arnim/Clemens Brentano, 1806/18), wo er auch Textänderungen vornimmt und durch die musikalische Ebene einen ironischen Kontrast schafft.

**Programmmusik** ist eine musikalische Gattung, die ein Stimmungsbild, ein Thema oder einen Gegenstand wiedergeben will. Hier gibt es ebenfalls eine literarisch orientierte Variante, z. B. die sinfonische Dichtung, wie sie Richard Strauss entwickelt hat. *Also sprach Zarathustra* nach Nietzsche, *Till Eulenspiegel* oder wiederum der *Don Juan* u. a. verzichten auf den Liedtext, der vom Orchester atmosphärisch angedeutet wird. Darin wird allerdings auch das Problem offenkundig, dass Musik kein Bedeutungsträger sein kann – denn es gibt **keine musikalischen Universa-**

lien, die über die Kulturen hinweg Stimmungen nachahmen oder Themen exakt wiedergeben könnten.

## Musikbeschreibungen/*verbal music*

Entsprechend zur literarischen Bildbeschreibung gibt es eine große Bandbreite von Texten, die sich mit wirklicher oder fiktiver Musik beschäftigen und musikalische Werke beschreiben, sie verbalisieren oder literarisch wiederzugeben versuchen, um ein Musikerlebnis vorzustellen. Für diese Möglichkeiten von **Musikbeschreibungen** hat sich international der Begriff *verbal music* eingebürgert, der allgemein die Versprachlichung von Musik bezeichnet (Scher 1984, S. 9–25; dazu Vratz 2002, S. 69–80).

Zum Begriff

**Intentionen der Musikbeschreibung:** Besonders Autoren von Erzähltexten haben literarische Versuche unternommen, sich einer musikalischen Vorlage oder Idee anzunähern, Stimmungen oder Atmosphäre eines musikalischen Werkes nachzuahmen, den thematischen Gehalt zu berühren oder dies alles zum Ausgangspunkt für ästhetische Überlegungen zu machen. Meistens sind Musikbeschreibungen Einsprengsel in Erzählabläufen, seltener in Gedichten oder Dramentexten. Sie können nie ein ganzes musikalisches Werk darstellen, sondern müssen auswählen, Eindrücke herausstellen, verbinden – und dadurch bereits interpretieren sie. Da zumindest anspruchsvolle Musikbeschreibungen sich nicht damit begnügen, lakonisch die Werkstrukturen nachzuerzählen, entfalten sie auch **eigene ästhetische Qualitäten** bzw. entdecken sie mit der Musik auch neue Schreibweisen. Diese Annäherung der Literatur an die Musik ist vor allem durch die Frühromantik (und hier besonders durch Novalis und Fr. Schlegel) betrieben worden. Gegen jede trockene Bildungsbeflissenheit des Bürgertums soll damit enthusiastische **Kunstbegeisterung** entfaltet werden, die auch neue literarische Bilder oder gelockerte Erzählformen inspirieren kann (Clemens Brentano und Joseph Görres: *Bogs der Uhrmacher*, 1807).

Literarische **Synästhesien** sind der Versuch, mit Worten, Musik- oder Titelzitaten beim Leser mehrere Sinne anzusprechen.

**Bezüge der Literatur auf Musik**, die jenseits des Thematischen auf die Form zielen, gibt es von der Romantik bis in die Gegenwartsliteratur:

- E. T. A. Hoffmann, der selbst als Opernkomponist aufgetreten ist (*Undine*, 1813), hat seinem Vorbild Mozart eine Novelle gewidmet: Im *Don Juan* (1813) sind Handlungssteile des *Don Giovanni* mit einer Kriminal- und Liebesstory verknüpft.
- Für das 20. Jahrhundert hat Thomas Mann mit *Doktor Faustus* (1947) beispielhaft eine literarische Figur mit musiktheoretischen Erörterungen verknüpft: Die Geschichte des Tonsetzers Adrian Leverkühn ist daher einerseits eine Weiterdichtung des *Faust*, für den das musikalische Forschen zum existenziellen Abenteuer wird. Sie besteht aber

auch aus Essaypassagen zur atonalen Musik, die man beim Lesen nicht empfinden, sondern nur reflektieren kann, was Thomas Mann schließlich veranlasst hat, einen Roman als Kommentar zum Roman zu veröffentlichen (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949).

- Helmut Kraussers Roman *Melodien* (1994) zeigt, wie Nietzsches Musikbegriff für die Literatur fortwirkt: Die Erzählsprache soll wieder durch die musikalische Intensität der Erfahrung bereichert werden; das Hörerlebnis kann für die Romanfigur eine rauschhafte, dionysische Lebenserfahrung eröffnen, die auch die Zeitebenen des Romans zwischen Renaissance und unmittelbarer Gegenwart einebnet.

**Das Musikzitat** bildet neben den umfassenden Möglichkeiten, Texte nach musikalisch formalen oder thematischen Gesichtspunkten zu schreiben, eine verknäppte Form der Musikbeschreibung. Der Titel eines Stückes kann dann dazu dienen, eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen oder etwas zu illustrieren. Über den Vergleich mit einem Stück oder mit der Nennung eines Komponistennamens kann ein literarisches Thema verstärkt werden. Das ist z. B. der Fall in Thomas Manns *Zauberberg*-Kapitel »Fülle des Wohllauts« (1924), wo sich Hans Castorp enthusiastisch als Plattenaufleger betätigt – so wird Verdis *Aida* nebst einigen knapp betitelten Stücken gespielt, aber auch Schuberts *Lindenbaum*-Lied, das Castorp mit seinem trügerischen Motiv des Ruhefindens bis in den Ersten Weltkrieg begleiten wird.

## Der Einfluss von Musik auf die literarischen Formen



Hugo Ball in  
kubistischem  
Kostüm beim Vor-  
trag von Lautge-  
dichten im Cabaret  
Voltaire, 1916

Der formale Einfluss der Musik kann mehr oder weniger weit reichen und die Literatur entsprechend beeinflussen. Differenziert werden können folgende **Typen**:

**Wortmusik (Melopoetik)**: So wie Bildgedichte visuelle Gestalt haben (Optopoetik), kann Literatur musikalisiert sein. Denn durch Sprache lassen sich rhythmische Effekte erzielen: Konsonanten und Vokalhäufungen werden vor allem als Lautkörper bzw. Klangfarben behandelt und bilden ein Metrum. Sie schütteln dann alle Last der bedeutungstragenden Begriffe ab – was in der Lyrik genutzt werden kann, um Stimmungen und Assoziationen zu wecken.

- Populär geworden ist dieses Prinzip durch das dadaistische, sinnfreie Lautgedicht (Hugo Ball: *Karawane*, 1916, oder Kurt Schwitters: *Ursonate*, 1922–32), das gesungen, geflüstert und gegurrt wird und ähnlich wie eine Musikpartitur notiert ist.
- Ähnlich funktionieren auch Ernst Jandls Lautgedichte, die aber mit einem im Hintergrund erkennbaren Inhalt auch politisch Stellung nehmen wollen – so in *schtzngrmm* (1957), das mit der Brutalität der Laute die Kampfhandlungen im Schützengraben andeutet.
- Der Rap ist zu den Formen der Melopoetik zu zählen, insofern dort der Klang die Bedeutung dominiert bzw. Laut- und rhythmische Ähnlich-



keiten gesucht werden, um im nächsten Moment durch diese Signifikanten die Bedeutungsebene der Signifikaten zu stiften. Dazu werden gestische, mimische und proxemische Darstellungselemente aktiviert (vgl. Gruber 2017).

**Einfluss auf literarische Strukturen:** Über die Lautgestalt hinausgehend ist auch eine Wirkung von Musik auf die Textstrukturen erkennbar.

- Die Bezeichnungen für Musikgattungen können in lockerer Anspielung als Überschriften für literarische Texte fungieren – »Divertimento«, »Kammermusik« oder »Sonatine« sind geläufige Titel; in der *Kreutzer-sonate* (1891) Leo Tolstois, die sich auf eine Violinsonate Beethovens bezieht, lässt sich die Sonatenform nur noch mühsam entdecken.
- Eine Nachahmung musikalischer Strukturen durch Literatur im engeren Sinne ist in **Paul Celans *Todesfuge*** (1945) zu erkennen, wenn dort ein Thema exponiert wird, dann über den themenleitenden Generalbass Wiederholungen und Variationen gegeben werden und Themen kontrapunktisch (also als selbstständige Stimmen, die dem Motiv gegenüber gestellt werden) verflochten werden. Die Motive der Vernichtungskatastrophe werden also in Anlehnung an die musikalische Fugentechnik eingeführt. Vollständig übertragbar ist das Prinzip der Fuge allerdings nicht, es müssten sonst mehrere Stimmen simultan auftreten, was aufgrund der sukzessiven sprachlichen Darstellung nicht möglich ist.

**Musikliteratur als Lebensform:** Neue Formen von Literatur haben sich auch in der Nähe der Pop-Musik etabliert; insbesondere die »DJ-Culture« hat jüngere Autoren dazu angeregt, über das »Mischen«, »Cutten« und »Scratchen« Literatur aus dem Geist der Musik neu zu beleben (vgl. Poschardt 1995). Stilistisch nähert sich die Schreibweise von Rainald Goetz (*Rave*, 1997), Benjamin von Stuckrad-Barre (*Remix*, 1999) u. a. dem Alltagsgespräch der Partys an – eine Verbindung von Musik und Literatur, mit der auch eine Lebensform kultiviert werden soll. In der Form handelt es sich dabei um sprunghafte Impressionen, Gedankenketten, aber auch um kopierte Fertigteile aus Nachrichten oder Alltagswelt, die wie im digitalen *sampling* der Musiktakte zerstückelt und wieder zusammengesetzt werden (Goetz in *Kronos* oder 1989, beide 1993).

#### Literatur

**Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily:** Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.

**Bostridge, Ian:** Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz. München 2016.

**Gier, Albert:** »Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien«. In: Zima 1995, S. 61–92.

**Gruber, Johannes:** Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld 2017.

**Müller, Ulrich:** »Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur«. In: Zima 1995, S. 31–60.

**Poschardt, Ulf:** DJ-Culture. Hamburg 1995.

**Scher, Steven Paul** (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin 1984.

- Valk, Thorsten:** Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt a. M. 2008.
- Vratz, Christoph:** Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg 2002.
- Wellmer, Albrecht:** Versuch über Musik und Sprache. München 2009.
- Zima, Peter V.** (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.

## Arbeitsaufgaben

1. Inwieweit nimmt E. T. A. Hoffmanns Novelle *Don Juan* auf Mozarts *Don Giovanni* Bezug?
2. Versuchen Sie eine eigene Sprechversion von Schwitters' *Ursonate*! Sie können dies mit der Fassung auf der Homepage vergleichen, die Schwitters' Sohn gesprochen hat (<http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/ralph.koehnen/Einfuehrung-NDL.html>).

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 6.4 | Gesamtkunstwerk

### Zum Begriff

Im **Gesamtkunstwerk** sollen mit Zeichen aus unterschiedlichen Kunstgebieten möglichst viele Sinne angesprochen werden – das stehende oder bewegliche Bild, das sukzessiv formulierte Wort und die vieldeutige Musik kommen zum Einsatz. Dazu können körperliche Ausdrucksgesten von Tanz oder Pantomime treten und auch der Tast-, Geruchs- oder Geschmackssinn aktiviert werden. Wenn die Künste im Spiel vereint werden, wird dabei ihre Autonomie von allen anderen Zwecken vorausgesetzt. Das Bemühen der Einzelkünste um Integrität und um Abgrenzung von den anderen Künsten wird dabei unterlaufen. Ihre unterschiedlichen Zeichen werden meist zu Kontrastwirkungen vereint und in einer Gesamtaussage gebündelt.

In der Kunstpraxis hat das Gesamtkunstwerk eine lange Tradition, die sich von der attischen Tragödie über den mittelalterlichen Gottesdienst, Reliquienfeiern oder Mysterienspiele bis hin zu den opulenten höfischen Festen des Barock erstreckt. Eine entscheidende Rolle spielt aber auch die Entwicklung der Oper, die insbesondere unter dem Eindruck einer florierenden Komödienkultur im Wien des 18. Jahrhunderts sowie mit den dor-

tigen Oper Mozarts seit der *Entführung aus dem Serail* (1782) und der *Zauberflöte* (1791) nicht nur Unterhaltungselemente einbaut, sondern auch eine höchst fortgeschrittene Bühnentechnik zu unterhaltenden Effekten und kommerziellen Zwecken nutzt (vgl. Köhnen 2016; zur Institutionengeschichte der Oper Walter 2016).

**Romantische Kunstträume** über die Welt, die um 1800 verstärkt auftreten, reflektieren auch Programme und Konzeptionen des Gesamtkunstwerks selbst. Über die Zusammenarbeit einzelner Künste hinaus findet sich dort der hochgespannte Anspruch, dass mit Kunst die Wissenschaften beeinflusst werden könnten und über eine Universalsprache schließlich die ganze Welt zu poetisieren sei. Das Leben selbst sollte nun von den Künsten geprägt sein, die nach Fr. Schlegel eine romantische Lebenskunstlehre vorstellen (s. Kap. 2.3.1).

Die Konjunktur der Gesamtkunstwerksidee um 1800 hat mit einer veränderten Funktion des Künstlers zu tun, der endgültig aus dem Schatten des Handwerkertums und aus der höfischen, religiösen und moralischen Pflicht heraustritt: Er gewinnt einen autonomen Stellenwert, der es ihm erlaubt, seine Fähigkeiten ganz auf die Kunst zu konzentrieren. Damit liegt der Impuls nahe, die Künste zu verbinden und mit ihnen zu experimentieren – indem sich Kunst von ihren Zwecken entbindet, kann sie sich mit voller Emphase als eigenständige ästhetische Welt definieren.

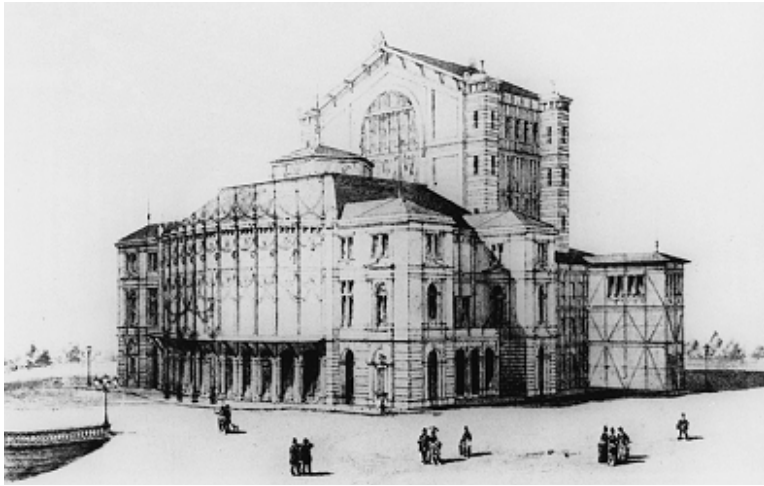
**Richard Wagner:** Die Hoffnung, dass dann die Wirklichkeit selber zu Kunst werden möge, hat auch Wagners wirkungsreiches Konzept des Gesamtkunstwerks geprägt. Als politischer Revolutionär gescheitert, konzipierte Wagner in der Zürcher Emigration das Gesamtkunstwerk als Vehikel, um die geplatzten gesellschaftlichen Hoffnungen in der Kunst weiterleben zu lassen. In seiner einflussreichen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) hat er die Absicht ausgeführt, daran möglichst viele Kunstdisziplinen zu beteiligen und deren Vereinzelung zu überwinden. Er spricht Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst als den »drei urgeborenen Schwestern« (1911, S. 67) eine gemeinsame Wirkung zu, die, noch ergänzt durch die (Bühnen-)Bildkunst, das Gesamtkunstwerk volksnah entfalten soll. Dabei spielen auch physiologische Erkenntnisse eine Rolle: Wagner spricht den Menschen weniger als rationales, sondern als Nervenwesen an und setzt möglichst fortschrittliche technische Effekte ein (Bühnenmechanik, Beleuchtung, Feuer etc.), die letztlich auch das Hollywood-Kino inspiriert haben. Ehrgeiziges Ziel bleibt allerdings, ein **kulturkritisches Gesamtkunstwerk** gegen Modehaltungen, Tendenzen der sinnfeindlichen Abstraktion, ja sogar gegen Staatsgesetze zu aktivieren (vgl. 1911, S. 60).

**Illusionseffekte**, die auch durch das Verbergen der Musiker im Orchestergraben gefördert wurden, zielen dann darauf, »dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten« (ebd., S. 2). Problematisch bleibt, dass auch bei Wagner die musikalische und gedichtete Natur zum Fluchtort wird und er sie außerdem mit Gefühlskult und Heroismus an die deutschen Mythen bindet. Anlässlich der Wagner'schen Konzeption (und auch Bayreuther Aufführungspraxis) hat Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* (1871) die Überzeugung formuliert, dass »nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist« (I, S. 14), womit er einen zentralen Gedanken seit der Romantik

Gesamtkunstwerk  
um 1800

Ästhetik der  
Illusion

Das Bayreuther  
Festspielhaus  
vor 1882



zusammenfasst und verschiedenen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die aus der Welt ein Kunstwerk modellieren wollen, ein Programm liefert.

## Gesamtkunstwerke der Avantgarden

Damit sind mehrere Linien vorgegeben, die das Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert immer beliebter werden lassen:

Ausrichtungen  
des Gesamt-  
kunstwerks im  
20. Jahrhundert

**Abgrenzung der Künste von der empirischen Realität:** Wassily Kandinsky etwa grenzt die Kunstarten zwar voneinander ab, will sie aber im **syn-ästhetischen Erlebnis** des Rezipienten insgesamt zum Klingen bringen: Die Seele wird als Saiteninstrument vorgestellt, das stets weitere Sinne in Gang setzt. Kunst stößt also die Phantasiekräfte des Empfängers nur an, der z. B. in dem Bühnenstück *Der gelbe Klang* (1912) zur Mitwirkung animiert werden soll. Verfeinerte, auf Nervenstimmungen zielende Kunst, esoterische Gedanken und abstrakte Farb-, Klang- und Worträume schaffen damit eine aufgeladene ästhetische Welt. Das »und« der bindungsfreudigen Künste erklärt Kandinsky zum Lösungswort des 20. Jahrhunderts, um alle denkbaren Kunstsynthesen gegen die einseitig rationale und wissenschaftliche Welt zu stellen; das Individuum soll vom rätselhaften Klang des Universums durchdrungen werden. Diesen Ansatz hat Kandinsky in seiner Bauhaus-Zeit gewandelt, indem er **technische Neuerungen** einbezieht und sich um ein »planmäßiges analytisches Denken« (1973, S. 91) in den angewandten Künsten bemüht. Fragen von Rhythmus, Kraft oder Geschwindigkeit, die in ein Produkt umzusetzen sind, bestimmen die Form des technisch avancierten Gesamtkunstwerks, wie es im Experimentaltheater am Bauhaus erarbeitet wird.

**Avantgarde: Künste wollen die Wirklichkeit den Kunstregeln unterwerfen.** Die synästhetischen Kunsterlebnisse haben im 20. Jahrhundert meistens darauf hingewirkt, mit dem Gesamtkunstwerk einen verschwindenden Weltzusammenhang aufzufangen. Die Avantgarden haben sich hin-

gegen die andere, irrationale und bisweilen destruktive Seite des technisch inspirierten Gesamtkunstwerks zu eigen gemacht. Dies wird im **Futurismus** deutlich, der im Proteststurm gegen die Wirklichkeit anrennen wollte. Denn **Technik und Kunst verbinden sich** in dieser Richtung der Avantgarde zu einem militärischen Gemisch, das die Grenzen von Kunst und Wirklichkeit auflösen will und schließlich in den Alptraum des faschistischen Staates mündet, den man im negativen Sinne als Gesamtkunstwerk analysiert hat (vgl. Wyss 1996).

**Beide Intentionen in der Gegenwart:** Aus all diesen Möglichkeiten speisen sich auch zeitgenössische Gesamtkunstwerke mit unterschiedlichsten Intentionen.

- **Karlheinz Stockhausen** verknüpft in *Freitag aus Licht* (1997/2002) Experimentalmusik, Bilder und Sprache und bietet so Kunstmittel auf, um damit der Wirklichkeit eine fremde, meditative Welt gegenüberzustellen.
- **Postdramatisches Theater** verbindet technisch-experimentelle und künstlerische Mittel, um der Wirklichkeit eine verfremdete Welt gegenüberzustellen – ein Ziel, das auch die gemeinsamen Projekte Heiner Müllers mit dem Regisseur Robert Wilson verfolgt haben (s. Kap. 3.3.4).
- Eine weitere Variante ist, den gesamten Alltag zum Kunstwerk zu erklären und ihn nach Kriterien eines **Ästhetikdesigns** zu gestalten; die Grenze zwischen Höhenkamm- und Alltagskultur, zwischen Ästhetik und Nichtästhetik ist im Zeitalter der Pop-Art immer durchlässiger geworden. Der Leitsatz Andy Warhols – »Everything is pretty« – ist oft angeführt worden, um Alltagsgegenstände als kunsttauglich zu etikettieren und im Lob ihrer warenhaften Oberfläche schließlich die Lebenswelt ästhetisch zu überformen (Welsch 1996).
- Dies gilt auch für einzelne **Lebensentwürfe**, die dem ästhetischen Imperativ folgen. Bereits Hugo Ball fasst den Dandyismus des 19. Jahrhunderts und die Künstlerkulte um 1900 zusammen in der Maxime, »auf Werke zu verzichten und das eigene Dasein zum Gegenstande energischer Wiederbelebnungsversuche machen« (1946, S. 64). Dass die ganze Person und ihr Auftreten zum Kunstwerk stilisiert werden, passt gegenwärtig auf Kunstfiguren wie Madonna, Helge Schneider oder andere. Es ist ein genereller Trend der Alltagskultur geworden, das eigene Leben in Kunstformen zu hüllen und einer Öffentlichkeit zu präsentieren (vgl. Shusterman 1994; Goebel/Clermont 1997).

## Elektronische Gesamtkunstwerke/*ars electronica*

**Ars electronica** bezeichnet das Zusammenführen der Künste in den neuen digitalen Medien. Das elektronische Netzwerk wird zur neuen Zentralmetapher, mit der etwa Roy Ascott den Wunsch verbindet, »außerhalb des Körpers zu sein, des Geistes, die Grenzen von Zeit und Raum zu überwinden«, um damit eine Art »biotechnologischer Utopie« zu stiften (1989, S. 100). Unsicherheit und Überraschungseffekte stellen den Reiz dar, der kreative Reaktionen der Teilnehmer fordert.

Zum Begriff

Die elektronischen Ströme des Netzes verbinden die Teilnehmer zu einer großen Arbeitsgemeinschaft in dynamischer Interaktion. Insofern ist nicht das vereinzelte Schöpfergenie, sondern das gemeinsame Projekt wichtig, dem der Einzelne sich bewusst unterordnet:

Roy Ascott:  
Gesamtdatenwerk  
1989, S. 106

**Als Künstler werden wir zunehmend ungeduldiger mit den einzelnen Arbeitsmodi im Datenraum. Wir suchen nach Bildsynthese, Klangsynthese, Textsynthese. Wir möchten menschliche und künstliche Bewegung einbeziehen, Umweltdynamik, Transformation des Ambientes, all das in ein nahtloses Ganzes. Wir suchen, kurz gesagt, nach einem GESAMTDATENWERK. Ort der Arbeit an und der Handlung für ein solches Werk muß der Planet als Ganzes sein, sein Datenraum, seine elektronische Noosphäre. Die Dauer des Werkes wird letztlich unendlich sein müssen.**

Die Welt im digitalen Hypertext

Mit solchen weltumspannenden Phantasien wird das traditionsreiche Motiv der Welt als Text, wie es auch den Romantikern vorschwebte, elektronisch eingelöst. Der Computer eröffnet eine Reihe von Perspektiven und Verhaltensmustern, das **Interface** als Anschluss des Benutzers an das Netz stellt ein »synoptisches Intervall in der Symbiose Mensch-Computer« dar (ebd., S. 104).

In diesem Sinne scheint eine **Erweiterung des Text- wie auch des Lesebegriffes** sinnvoll, ohne diese vom Buchmedium ganz zu lösen. Wenn die geschlossene Werkeinheit aufgelöst und zum »visuellen« oder gar »audiovisuellen« Intertext erweitert wird, erscheint dies im **digitalen Hypertext** noch einmal potenziert. Umfassend werden die interaktiven Möglichkeiten zur Texterweiterung bei den anspruchsvolleren Projekten der Netzliteratur eingelöst, z. B. bei der von Roberto Simanowski initiierten *Literatur.digital* (2002).

#### Literatur

**Ascott, Roy:** Gesamtdatenwerk. Konnektivität, Transformation und Transzendenz. Kunstforum Bd. 103, 1989, S. 100–109.

**Ball, Hugo:** Flucht aus der Zeit. Luzern 1946.

**Finger, Anke:** Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006.

**Förg, Gabriele:** Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg. Frankfurt a. M. 1984.

**Goebel, Johannes/Clermont, Christoph:** Die Tugend der Orientierungslosigkeit. Berlin 1997.

**Günther, Hans** (Hg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld 1994.

**Hiß, Guido:** Synthetische Visionen: Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München 2005.

**Kandinsky, Wassily:** Essays über Kunst und Künstler. Bern 1973.

**Kandinsky, Wassily/Marc, Franz** (Hg.): Der blaue Reiter [1912]. München 1984.

**Köhnen, Ralph:** Die »Zauberflöte« und das »Populare« Eine kleine Mediologie der Unterhaltungskunst. Frankfurt a. M. 2016.

**Nietzsche, Friedrich:** Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München 1954.

**Shusterman, Richard:** Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt a. M. 1994.

**Simanowski, Roberto** (Hg.): Literatur.digital. Formen und Wege einer neuen Literatur. München 2002.

- Szeemann, Harald** (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Aarau/Frankfurt a. M. 1983.
- Wagner, Richard**: Das Kunstwerk der Zukunft [1850]. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 16 Bde. Leipzig 1911, Bd. 3/4.
- Welsch, Wolfgang**: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996.
- Wyss, Beat**: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.
- Walter, Michael**: Oper. Geschichte einer Institution. Stuttgart 2016.

## Arbeitsaufgaben

1. Welche Beziehungen zur (Kunst-)Umwelt können Gesamtkunstwerke entwickeln? Zeigen Sie dies etwa am Beispiel der Avantgarde!
2. Wie ändert sich das Verhältnis von Autor, Text und Leser im digitalen Hypertext? (Ausführlicheres dazu bei Simanowski 2002).

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 6.5 | Literatur und Film

Von der Fixierung optischer Standbilder in der Fotografie (Louis Daguerre, 1839) über die Serienfotografie von Bewegungsabläufen (Eadweard Muybridge, 1870er Jahre) bis zum Speichern von Bildsequenzen dauerte es gut 50 Jahre: Als die fotografische Glasplatte durch das durchlaufende Zelluloidband ersetzt wurde und entsprechende Transportmaschinen erfunden waren, konnten 1895 die Gebrüder Lumière in Paris die erste viel beachtete Kinovorführung präsentieren. Das neue Medium breitete sich rasch aus: Insbesondere in Berlin galt es über die sozialen Schichten hinweg als allgemeines Vergnügen, ins Kino zu gehen.

**Wahrnehmungsgeschichte**, in diesem Fall die Frage nach den soziohistorischen Bedingungen des Sehens im 19. Jahrhundert (vgl. Segeberg 1996), spielt eine wichtige Rolle bei der Untersuchung der wechselseitigen Beeinflussung von Kino und Literatur. Als entscheidende Faktoren wirkten hierbei die Entwicklung der Verkehrstechnik von der Postkutsche zur Eisenbahn und zum Automobil, die dem Reisenden schnelle Bilder ohne eigene Körperbewegungen lieferten, ferner die Lebensbeschleunigung der Großstadt und ihre künstliche Wohnungs- und Straßenbeleuchtung sowie kunstgeschichtlich das Panorama (vgl. Paech 1997, S. 56 und 64 ff.).



## Wechselwirkungen

Anders als bei der Fotografie ließen sich Autor/innen nach 1900 rasch von den filmischen Abläufen inspirieren, so z. B. Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Alfred Döblin oder Franz Kafka. Kafka dokumentiert die Bedeutung des Films für die Wahrnehmung, auch mit Implikationen für die Literatur:

**Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschaun. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschwemmen das Bewußtsein. Das Kino bedeutet eine Uniformierung des Auges, das bis jetzt unbekleidet war (Kafka 1961, S. 105).**

Auch wenn Letzteres strittig ist – bereits das Fernrohr, das Mikroskop oder das Panorama sind Ausstaffierungen des Auges –, sind sich die Autoren einig: Der Film, der selbst eine lange Vorgeschichte in den erzählerischen Blicklenkungen des 19. Jahrhunderts hat (vgl. Paech 1997, S. 45–63), kann nicht nur Sehgewohnheiten, sondern auch Schreibweisen ändern. Die Autoren nahmen **zwei gegensätzliche Positionen** ein, die bis heute diskutiert werden:

### Grundsätzliche Intentionen

- **Film als Rausch und Halluzination:** Gottfried Benn stellte in seinen *Gehirne*-Novellen (1915) das Kino als rauschähnliches Erlebnis dar mit Nähe zum Unbewussten und zu Traumvorgängen. Das Vorübergleiten der Bilder im Kino inspirierte die Autoren zu einem Fluss der erzählten Bilder, der als Assoziationstechnik Schule machte und den schon vor 1900 gelegentlich angewandten Bewusstseinsstrom zum geläufigen Stilmittel werden ließ.
- **Film als kritisches Dokumentationsmedium:** Alfred Döblin war einer derjenigen, die ausdrücklich ein aufklärerisch-emanzipatorisches Interesse mit dem neuen Medium verfolgten. Anders als Benn leitet er aus

dem Kino das Postulat der Sachlichkeit ab – ein »steinerne Stil« soll es sein, der das Schreiben als Collage von Stimmen, Perspektiven und Eindrücken prägt, wobei schleppende Handlungsverläufe ebenso wenig gefragt sind wie psychologische Innenschau. Döblins Werk ahmt, inspiriert vom Film, das Tempo des modernen Lebens nach, so z. B. in der *Ermordung einer Butterblume* (1912) bis hin zu *Berlin Alexanderplatz* (1929). Die Erzählhaltung wird polyperspektivisch aufgesplittet zwischen Franz Biberkopf, Stimmen aus seiner Umgebung und anderen anonymen, wie mit dem Kameraauge aufgenommenen Textpassagen. Dieses neutrale und personale Erzählen ist nach Döblin in der Lage, sozialkritisch die Krise des Individuums in der modernen Welt abzubilden.

**Walter Benjamin** hat im Film eine **politisch-demokratische Chance** gesehen, die er in seinem Essay

W. Ruttmann:  
*Berlin – Sinfonie  
einer Großstadt*,  
Filmplakat  
von 1927





*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) diskutiert. Das Kunsttempo könne so dem Lebenstempo angepasst werden; im forcierten Nervenreiz sei der Film Teil eines »Optisch-Unbewußten« (GS I, S. 500), das die neuen Medien gesellschaftsweit konstituieren und das bewusst gemacht werden solle. Diese neue Wahrnehmung mache die Fotografie, vor allem die Filmkamera sichtbar mit ihrem »Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und Verkleinern« (ebd.). Der Film leistet nicht nur Schockabwehr der Großstadtreize, sondern kann auf der Kunstebene das Erleben intensivieren. Gerade das Kino entfesselt ein **neues Zeitgefühl** und eine Steigerung des Bewusstseins: »Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen« (GS I, S. 499 f.). Benjamin, der den Autoren generell den Film als »lebensspendende Nüance« empfahl (GS IV, S. 102), erkannte in der Verunsicherung des Auges vor allem eine Möglichkeit, die Wahrnehmung zu schulen, um sich gegenüber technischen Neuerungen überhaupt emanzipiert zu verhalten und diese auf kluge und humane Weise zu nutzen.

**Film als Konstruktion von Wirklichkeit:** Als sich die Interessen des Films vom Expressionistisch-Ausdruckshaften und dem Phantastisch-Utopischen (Fritz Lang: *Metropolis*, 1927) zur sachlichen Reflexion der Wahrnehmungsstruktur in der Großstadt wandten, rückten die Verfahren stärker in den Vordergrund: Der **Konstruktionsprozess** wird wichtiger als der Handlungsgang. Nun entdeckt der Film die Technik der schnellen *cuts* und versucht, das Tempo der literarischen Perspektivwechsel zu übertreffen, z. B. in Walter Ruttmanns Film *Berlin – Sinfonie einer Großstadt* (1927).

Dort wird mit durchschnittlichen 3,7 Sekunden und minimalen 0,2 Sekunden Einstellungslänge ganz bewusst das Auge physiologisch überfordert. Spätestens hier wird auch deutlich, dass der Film nicht kontinuierliche Wiedergabe von Wirklichkeit ist, sondern dass er sie in 16 bzw. später 24 Bilder pro Sekunde zerteilt, sie dann neu zusammensetzt und so fiktive Wirklichkeiten konstruiert. Der Film nimmt also nicht eigentlich fortlaufende Ereignisse auf, sondern setzt die Präpariertechnik der Fotografie fort und konstruiert aus den vielen Einzelbildern heraus Abläufe. Darin liegen grundsätzlich seine **Gestaltungsmittel** der Wirklichkeit, die formal noch in der Splitterästhetik der Videoclips mit ihren fragmentierten Erzählabläufen zum Einsatz kommen. Diese Konstruktion kann ein Film bewusst machen und die Schnitte präsentieren – oder er kann ein **Illusionskino** anbieten, das gerade die Spuren der Konstruktion löscht und kontinuierliches Erzählen vorspiegelt.

## Literaturverfilmung

**Wege der Literaturverfilmung:** In der frühen Filmgeschichte sind es bekannte Themen und Stoffe der Literatur, die verfilmt werden. Damit wollte man nebenbei auch das neue Kunstmedium etablieren. Die Ansprüche

an die Literaturverfilmung wurden zunehmend größer: Sie entwickelte sich von der getreuen Umsetzung der Vorlage weg zu einer Gattung mit eigenständigem Wert und eigenen Regeln. Auf dieser Grundlage sind wiederum formale Reflexionen zwischen den Künsten entstanden.

Die anfänglichen Filmversuche bieten kleine **Dokumentarstückchen**, doch wenden sich die Filmautoren rasch **literarischen oder anderen fiktiven Stoffen** zu. Bereits 1896 verfilmte Louis Lumière eine kurze Szene aus Goethes *Faust*, und 1907 wurden fünf Szenen aus Schillers *Räubern* eingespielt. Wichtiger Ideengeber wurde Georges Méliès (*Voyage à travers l'impossible*, 1904) mit seinen experimentellen Kompositionen, die bald zur Kurzerzählung mit melodramatischem Muster tendierten (vgl. Paech 1997, S. 25). Obwohl Méliès eine Fülle eigener Inhalte entdeckte, griffen die Filmemacher immer wieder auf Formen und Themen der Literatur als etabliertem Medium zurück, womöglich auch, um dadurch institutionellen Rang zu gewinnen (vgl. ebd., S. 63). Auch von Seiten der Autoren gab es Bemühungen, Angebote an den Film zu machen und ihre Texte auf die neuen optischen Möglichkeiten hin zu verfassen: 1913 versammelte Kurt Pinthus Beiträge in seinem *Kinobuch*, die, auch wenn sie vom Kino nicht genutzt wurden, das Bemühen um Zusammenarbeit zeigen.

**Expressionismus im Film:** Mit Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) hatte der filmische Expressionismus wohl größere Folgen als der literarische. Insgesamt hat der Weimarer Film zum guten Teil literarische Vorbilder: Fritz Langs *Die Nibelungen* (1923/24) oder Friedrich Murnaus *Faust* (1926) sind dafür wichtige Zeugnisse, früh verfilmt wurde auch Thomas Manns *Buddenbrooks* (1923).

**Etablierung der Literaturverfilmung als Gattung:** Zwar gibt es seit den 1920er Jahren auch eine gegenläufige Position des ›reinen Films‹, den Avantgardisten wie Sergej Eisenstein oder später Jean-Luc Godard von literarischen Einflüssen freihalten wollten, um filmgenuine Ausdrucksmittel zu erarbeiten (vgl. Paech 1997, S. 151–179). Es ist aber vor allem die Gattung des literarischen Films bzw. der Literaturverfilmung, die sich bei einem breiten Publikum einbürgert. Das Hybridmedium des Tonfilms, der Ende der 1920er Jahre eine optische mit einer akustischen Wiedergabespur kombinierte, erweiterte die Darstellungsmöglichkeiten. Die literarische Sprache brauchte nicht mehr mit umständlich lesbaren Untertiteln gezeigt zu werden, sondern wurde unmittelbar in Dialogen oder Erzählerstimmen zu Gehör gebracht – aus dem Buchstabenraum der Texte macht der Tonfilm gesteigerte Realitätseffekte.

Dies hat sich die lange Tradition des literarischen Films mit unterschiedlichen Funktionen bis heute zu Nutze gemacht:

- Von 1945 bis 1965 etwa ist der Hang zum **Unterhaltungsfilm** deutlicher ausgeprägt mit Boulevardstücken, Komödien oder unterhaltsamer Prosa.
- Danach werden mehr **Klassiker** (auch moderne) der Weltliteratur ins Filmmedium übertragen (vgl. Albersmeier/Roloff 1989, S. 34). Mit dem Massenmedium Fernsehen verbinden Filmemacher den Anspruch gehobener Unterhaltung sowie einen **Bildungsgedanken**, der darin besteht, einen offenen oder versteckten Kanon zu transportieren und dabei eine Handlung oder ein psychologisches Profil zu visualisieren

(Thomas Manns *Tod in Venedig* von L. Visconti 1971; der *Zauberberg* 1968 als Fernsehspiel, 1982 als Kinofassung von H. Geißendörfer).

- **Unternehmerische Interessen** bestimmen die Umsetzung literarischer Stoffe stark. Die Wiedergabe von Handlung, Figuren- und Problemcharakteristik einer literarischen Vorlage ist nach wie vor eine beliebte Kunstform, an die sich unternehmerische Interessen (Profilierung des Produzenten, des Regisseurs und der Schauspieler) knüpfen. Dazu passt der anhaltende Trend, zu marktgängigen Kinofilmen Bücher nachzuliefern oder weiterhin Bücher zu verfilmen (Thomas Bruns *Sonnenallee* in der Fassung von Leander Haußmann, 1999; Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum*, 2003; Michel Houellebecq *Elementarteilchen*, 2006, oder Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, 2012/13).

**Autorenfilm:** Die Forderung nach Werktreue der filmischen Adaption gegenüber dem literarischen Text aus der Gründerzeit des Films ist spätestens in den 1960er Jahren der Einsicht gewichen, dass die Verfilmung **eigene ästhetische Qualitäten** entwickeln soll. In diesem Verständnis läuft der Film nicht der Vorlage hinterher, sondern hat ein eigenes ästhetisches Recht mit einer ungebundenen Form. Diese Autonomie hat das »Oberhausener Manifest« eines »neuen Films« (1962) betont, damit die Anbindung an das internationale Niveau gesucht und den Autorenfilm, d. h. die Verfilmung eines Stoffes durch den jeweiligen Autor, im neuen Sinne ermöglicht: Der Film soll, auch wenn er sich auf Literatur bezieht, seine eigenen Gesetze entdecken. Er muss nicht mehr unterhalten, sondern soll in gleichberechtigter Kooperation mit dem Text stehen. Dies ist etwa der Anspruch der Produktionen von Peter Handke und Wim Wenders (z. B. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971; *Himmel über Berlin*, 1987) oder der Arbeiten Alexander Kluges, der seine Montageprosa über Einzelschicksale und ihre kollektiven Lebensprogramme teilweise auch zu Dokumentarfilmen umgearbeitet hat (*Die Patriotin*, 1979).

Auch Herbert Achternbusch gehört zu denen, die mit Selbstverfilmungen von Literatur hervorgetreten sind (*Der Atlantikschwimmer*, 1975; *Niemandsland*, 1990/91). Insgesamt begünstigt der Autorenfilm die kritischen Themen der Literatur, was Rainer W. Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (1980) als TV-Serie und Kinofilm ebenso zeigt wie die Schlöndorff-Verfilmungen von Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), Günter Grass' *Blechtrommel* (1979) oder Max Frischs *Homo faber* (1991). Die stärkste **formalästhetische Literaturadaption** ist wohl der Experimentalfilm *Ulysses* von Werner Nekes (1982), der nach dem Vorbild des *Ulysses* von James Joyce (1922) eine polyperspektivische Leinwandwelt aus vielen fließenden Bildassoziationen, aber auch Splitten von aufgelösten Alltagshandlungen montiert. Hier gerät das Sehen selbst ins Stocken, und der Film wird als Wirklichkeitskonstruktion thematisiert.

## Konstruktionsparallelen zwischen filmischer und literarischer Erzählung

### Formale Parallelen

Die formalen Konstruktionsaspekte werden neben den thematischen Problemen oder Figurenanalysen der Literaturverfilmungen (auch in Zusammenarbeit mit der Filmwissenschaft) für die Literaturwissenschaft in den kommenden Jahren ein wichtiges Thema bleiben (vgl. etwa Paech 1997; Hickethier 2012; Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 176–188):

### Konstruktionsaspekte

- **Zeitgestaltung:** Rückblende (*flash-back*), Vorausschau, Parallel- und Überkreuzmontage von Sequenzen und Techniken der Zeitbehandlung wie Zeitlupe, Zeitraffer oder Stoptricks; Dehnung (*slow-motion*) und Raffung (*jump-cut*);
- **Perspektive und Blickwinkel:** Einstellungen und Fokus (Totale, Halb-totale, Naheinstellung und Wechsel), Beschreibung der Handlung von außen und ohne Innenblick, Sachlichkeit des Kameraauges;
- **Schnitttechniken:** Auflösung der Kontinuität, Montage der Einzelteile zu einer Sequenz oder fließend-panoramatische Darstellung; Kameraausschnitt und Zoom, der die Aufmerksamkeit auf das gewünschte Detail lenken kann;
- **Stimmungslenkung:** Spannungsmittel, Steigerung, Happy Ending;
- **weitere Gestaltungsmittel** wie Lichtgebung, langsame oder Reiß-Schwenks.

### Literatur

**Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker** (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a. M. 1989.

**Beilenhoff, Wolfgang** (Hg.): Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt a. M. 2005.

**Benjamin, Walter:** »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Gesammelte Schriften I, Frankfurt a. M. 1980, S. 471–508 (= GS).

**Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily:** Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.

**Bleicher, Joan K.:** Mediengeschichte des Fernsehens. In: Schanze 2001, S. 490–518.

**Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar <sup>5</sup>2012.

**Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut:** Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2003.

**Kafka, Franz:** Gespräche mit Franz Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen von Gustav Janouch. Frankfurt a. M./Hamburg 1961.

**Kessler, Frank** (Hg.): Theorien zum frühen Kino. Frankfurt a. M. 2003.

**Mahne, Nicole:** Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen 2007.

Lexikon Literaturverfilmungen. Zusammengest. von Klaus M. Schmidt und Ingrid Schmidt. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2001.

**Paech, Joachim** (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart 1994.

**Paech, Joachim:** Literatur und Film. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>1997.

**Paech, Anne/Paech, Joachim:** Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart 2000.

**Pinthus, Kurt** (Hg.): Kinobuch [1913]. Nachdruck Frankfurt a. M. 1983.

**Schanze, Helmut** (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001.

**Schanze, Helmut** (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar 2002.

**Schröter, Jens** (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft. Stuttgart 2014.

**Schneider, Irmela:** Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981.

**Segeberg, Harro** (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Paderborn 1996.

## Arbeitsaufgaben

1. Welche Lebensbedingungen des 19. Jahrhunderts haben die Entwicklung des Films begünstigt?
2. Welche inhaltlichen und formalen Parallelen von Lyrik und Kino lassen sich an den folgenden beiden Gedichten feststellen: Jakob van Hoddis: *Schluß: Kinematograph* (Gedicht-Zyklus *Varieté*) und Gottfried Benn: *Nachtcafé*?
3. Vergleichen Sie die Erzählstrukturen von Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* mit der Filmversion von Wim Wenders und machen Sie eine Gegenüberstellung in Stichworten!

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter <http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter <http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 6.6 | Literatur und Radio

Die Erfindung des Radios stellt eine entscheidende Weiterentwicklung der telegraphischen Kommunikationsmedien dar: Durch drahtlose Übertragung wird es nun möglich, dieselbe Botschaft simultan nicht nur an einzelne Empfänger, sondern an ein großes Publikum zu versenden. Wie es McLuhan beobachtet hat: Das Radio reduziert »die Welt auf Dorfmaßstab und läßt unersättlich dörfliche Bedürfnisse nach Klatsch, Gerüchten und persönlichen Bosheiten aufkommen« (1964/1995, S. 463), es begründet das *global village*. Mit dem Radio richtet sich auch die Medienentwicklung zunehmend vom Speichern auf das Übertragen von Informationen aus (Kittler 1986, S. 251).

Zum **Programm des deutschen Rundfunks**, der 1923 in Betrieb ging, gehörten musikalische Unterhaltung sowie Textrezitationen, die neben Lyrik auch kleinere dramatische Szenen, Bearbeitungen aus der Dramen-tradition oder auch eigenständige neue »Sendespiele« umfassten. Rasch gab es auch Auseinandersetzungen über die Funktionen des neuen Mediums. **Die Unterhaltung wurde in den Dienst der Politik genommen**, deren Richtungen sich polarisierten:

### Politische Oppositionen

- **Konservative Autoren** wie etwa Hermann Pongs (*Das Hörspiel*, 1930) sahen die Chance, in der Versammlung einer passiven Massenhörerschaft ein **Kollektivgefühl** zu erzeugen – was McLuhans späterer These entspricht, dass das Radio als »Stammestrommel« fungiere (1964/1995, S. 450), indem es seine Hörergemeinde wie einen archaischen Clan versammle. Im Extrem konnten die Nationalsozialisten dieses Bedürfnis mit Vorträgen zu Rassenfragen bedienen und das Radio zum Medium der Machtergreifung umfunktionieren.
- **Linksgerichtete Autoren** verfolgten dagegen den Ansatz, das Radio zur sozialen Emanzipation und politischen Aufklärung zu nutzen: Es gab eine **Arbeiter-Radio-Bewegung**, und bis heute sind die Vorstellungen Brechts maßgeblich, aus dem Radio als bloßem Nachrichtenverteiler ein **basisdemokratisches Diskussionsforum** zu machen, das interaktiv funktionieren, also Meinungen und Stimmen des Publikums sammeln sollte: »Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln« (Brecht 1932, S. 553). Nicht einfach in der Verschönerung des Lebens, sondern in der Belehrung, im wechselseitigen Lernen auch mit künstlerisch interessanten Produkten liegen dann die Perspektiven des Radios (ebd., S. 555).

Jenseits der politischen Interessen bildete sich eine **autonome Hörästhetik** heraus: Neben der Übermittlung oder Diskussion von Nachrichten wurden rasch die ästhetischen Möglichkeiten des Radiomediums erkannt, die auf die Ausbildung des Hörsinns zielen bzw. die Hörer/innen akustisch sensibilisieren sollten. Über Botschaften, Handlung oder Stimmungserzeugung hinaus sollte es darum gehen, mit den Möglichkeiten der Hörspielerstimmen, mit Geräuscheffekten oder musikalischer Kulisse nach den eigenen Gesetzen des Radios »das Stück aus dem Mikrophon heraus zu komponieren« (Flesch 1931/2002, S. 473). In diesem Sinne sollten nicht einfach Vorgänge hinter dem Mikrofon visualisiert werden – ein Hörspiel muss man nicht »sehen« können, sondern es **folgt akustischen Gesetzen**. Das Hörspiel ist nicht nur ein halbiertes Schauspiel, das man mühsam auf den akustischen Sinn hin komprimiert, sondern technische Konstruktion, was sich bereits 1924 in Fleschs Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* am bewussten Einsatz von Störgeräuschen oder sonstigen radio-genen Effekten zeigte.

**Schnitt und Montage** gehören zu den avancierten Verfahren der 1920er Jahre, die aus dem Film stammen. Denn die Akustik des frühen Hörspiels steht noch deutlich in der Tradition des Films, dessen Techniken der springenden Bilder, des Wechsels von der Großaufnahme zum Detail oder der Auf- und Abblendungen es adaptierte. Bei allen Möglichkeiten des Orts- und Szenenwechsels sind zur Verdeutlichung eigene Markierungsweisen erforderlich: Darstellungen irrealer Bereiche, Traumsequenzen oder Phantasiepassagen können moderiert oder mit akustischen Effekten angezeigt werden, die sich nicht selten an die Leitmotivtechnik Wagners anlehnen.

## Entwicklung des Hörspiels

**Funktionen und Formen:** Mit den neuen technischen Apparaturen kann gesprochene Sprache aufgezeichnet und bearbeitet, aber auch in Echtzeit wiedergegeben werden, womit sich die Autor/innen den Eindruck von Authentizität zu Nutze machen können. Doch müssen auch **unbeabsichtigte Effekte des Medienwechsels** einkalkuliert werden. Wenn ein Hörspielmanuskript lesbar bleibt und meistens entsprechend publiziert wird, übertrifft die akustisch-technische Fassung die Schriftversion, indem meistens Audio-Signale, musikalische Elemente oder Effekte hinzugefügt werden, die zunehmend den Erwartungshorizont der Hörer/innen bilden.

Die Geschichte des Hörspiels zeigt, dass Autor/innen das neue Medium nicht nur als eine Veröffentlichungsmöglichkeit für gattungsübergreifende Texte aller Art nutzten. Bereits ab 1923 bildete sich das **Hörspiel als radiogemäße Gattung** heraus, und es gibt auch Mischformen wie die Funknovelle (Erzähltexte mit eingeschobenen Dialogelementen), die literarische Reportage oder die Klanginszenierung von Sprache (vgl. Würffel 1978, S. 23 f.). In dieser frühen Phase sind einige der später weiterentwickelten **Formen und Themenschwerpunkte des Hörspiels** angelegt:

- das experimentelle Geräuschkörspiel (Rolf Gunold: *Bellinzona*, 1925),
- die dramatische Reportage bzw. das Zeithörspiel, die dialogisierte Novelle (Arnolt Bronnen: *Michael Kohlhaas*, 1927),
- oratorisch-balladeske Kompositionen (Brecht: *Der Flug der Lindberghs*, 1929),
- das Hörspiel mit inneren Monologen (Hermann Kesser: *Schwester Henriette*, 1929).

Formen/Themen  
des Hörspiels

**Geschichte des Hörspiels:** Hatte sich unter dem Eindruck Brechts, Bronnens oder Alfred Döblins, der 1930 eine Rundfunkbearbeitung von *Berlin Alexanderplatz* (*Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, 1930) vorlegte, das Hörspiel zunächst in eher sozialkritischer Absicht entwickelt, so wandelte es sich unter nationalsozialistischem Einfluss beispielsweise zum chorischen Weihespiel und wurde zum **Propagandastück** umfunktioniert.

Während **nach 1945** die Hörspielproduktion **in der DDR** eigene Wege ging und Probleme des sozialistischen Alltags behandelte, Sozialanalyse leistete oder die Arbeitswelt (auch durchaus kritisch) thematisierte (vgl. Würffel 1978, S. 172–207; Bolik 1994), wurden **in der BRD** zunächst existenziell-individualistische Themen bevorzugt. Maßgeblich für diese Zeit des vornehmlich literarischen Hörspiels war Wolfgang Borcherts Geschichtsbewältigung in *Draußen vor der Tür* (1947), aber auch die Innenschau in Traum- oder Phantasiebereiche, wie sie Günter Eich mit *Träume* (1951) gab. So wie hier in aufstörender Weise die Gefährdung des Einzelnen in der Wirtschaftswunderwelt gezeigt werden sollte, zeigte sich in der **Blütezeit des Hörspiels** in den 1950er Jahren (Würffel 1978, S. 69 ff.) grundlegend ein Appell zur inneren Umkehr, weniger zur äußeren Veränderung – die akustischen Traumlabors waren für die individuelle Imagination eingerichtet (Benno Meyer-Wehlack: *Die Versuchung*, 1957; Inge-



borg Bachmann: *Der gute Gott von Manhattan*, 1958). Mit Heinrich Bölls *Bilanz* (1958), einer Kriegsbewältigung und Sozialkritik, Friedrich Dürrenmatts Justizgroteske *Die Panne* (1956) oder Richard Heys *Nachtprogramm* (1964) machten sich auch politische Unterströmungen geltend, die aber in den 1960er Jahren insgesamt spärlich blieben. Bemerkenswert ist auch Bölls *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1958) als Beispiel für ein selbstreflexives, medien- und ideologiekritisches Hörspiel, das ein existenzialistisches Thema mit formalen Neuerungen verband und wegweisend für diese Gattung wurde.

## Das neue Hörspiel und experimentelle Verfahren

**Eine Wende zum neuen Hörspiel** vollzog sich 1968, als Ernst Jandl und Friederike Mayröcker mit *Fünf Mann Menschen* einen Experimentierraum eroberten: Sprache dient hier nicht mehr als Informationsträger zur Übermittlung von logischen Handlungsfolgen oder zur Innenschau, sondern wird selbst zum ästhetischen Gegenstand (umfassend zur Formensprache des Hörspiels nach 1965 Albrecht 2011). Durchaus in Anlehnung an die frühen Versuche der 1920er Jahre werden **Wörter der Alltagssprache als Klangkörper** behandelt, vorgeführt, aufgelöst und neu montiert, mit akustischen Experimenten gekoppelt und mit Stereoeffekten abgemischt. Die **Verfremdungsmöglichkeiten**, die der Klangwert eines Wortes bietet, nutzten vor allem junge Autoren wie Peter Handke (*Hörspiel*, 1968), Ferdinand Kriwet (*Apollo Amerika*, 1969) oder Jürgen Becker (*Bilder. Häuser. Hausfreunde. Drei Hörspiele*, 1969).

Zwei leitende Aspekte halten das Interesse am Hörspiel lebendig:

**Politischer Anspruch:** Wolf Wondratschek, der in *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* (1970) die Hauptfigur mit Lautfetzen und Assoziationen charakterisiert und dabei das Montageprinzip deutlich herausstellt, setzte durch seine Verwendung von authentischem Tonmaterial aus TV oder Rundfunk das **O-Ton-Verfahren** in Gang. Diejenigen, die dem experimentellen Hörspiel das selbstgenügsam Spielerische vorwarfen und politische Interaktion forderten, nutzten das Verfahren, um eine politische Öffentlichkeit herzustellen – so etwa die Chronik von Günter Wallraff und Jens Hagen (*Was wollt ihr oder Ihr lebt ja noch*, 1973), die im dokumentarisch-realistischen Stil Stellungnahmen von Straßenpassanten sammelt und das Hörspiel als **interaktiven Prozess zwischen Autoren und Publikum** ganz im Brecht'schen Sinne begreift. Entsprechende Absichten verfolgt auch die kollektive Werkkreisarbeit *Berufsbild* (1971, von Frank Göhre mit Auszubildenden). Einen unterhaltenden und eher unterschwellig-kritischen Ton hat die Verklammerung von Radio und Literatur bei Ror Wolf, der in *Der Ball ist rund* (1979) Versatzstücke aus der Fußball-Übertragung zugrunde gelegt und überformt hat.

**Experimentaleffekte:** Wie groß der Einfluss des Radios bzw. des Hörspiels sein konnte, wurde deutlich, als Orson Welles 1938 mit seinem Hörspiel *The War of the Worlds* über eine Invasion der Erde durch Marsbewohner unter den Einwohnern von New York massenhafte Panikreaktionen erzeugte. Solche spektakulären Effekte sind bei einem eingebür-



gerten Medium freilich kaum mehr zu erwarten. Das literarische Hörspiel hat heute seinen Platz in den Kultursendern der Landesrundfunkanstalten: sei es im Kriminalhörspiel mit psychologisch nuancierten Darstellungen, in der kritisch-satirischen Unterhaltung (Max Goldt: *Die Radiotrinkerin*, 1989) oder bei politischen Themen mit medialer Selbstthematisierung (F. C. Delius: *Die Flatterzunge*, 1999). **Klangcollagen oder Experimente** konnten sich in der Hörspielform nur für ein schmaleres Publikum etablieren (Einstürzende Neubauten: *Hamletmaschine*, 1988; Heiner Goebbels: *Surrogate Cities*, 1994), haben aber teilweise andere Kunstformen wie den Video-Clip beeinflusst. Insgesamt scheinen sich die akustischen Formen von Literatur aus dem Radio weg auf ein anderes Übertragungsmedium zu verlagern: Das CD-Hörbuch nimmt mit einem breiten Spektrum von literarischen Tonproduktionen einen wachsenden Marktanteil ein.

### Literatur

- Albrecht, Jörg:** Abbrüche. Performanz und Poetik in Prosa und Hörspiels 1965–2002. Göttingen 2011.
- Bolik, Sibylle:** Das Hörspiel in der DDR: Themen und Tendenzen. Frankfurt a. M. u. a. 1994.
- Brecht, Bertolt:** Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Hörfunks [1932]. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u. a. Frankfurt a. M. 1992, Bd. 21, S. 552–557.
- Flesch, Hans:** Hörspiel, Film, Schallplatte [1931]. In: Kümmel/Löffler 2002, S. 473–477.
- Hagen, Wolfgang:** Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des frühen Hörfunks – Deutschland, USA. München 2005.
- Kittler, Friedrich A.:** Grammophon Film Typewriter. München 1986.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra** (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt a. M. 2002.
- Lersch, Edgar:** »Mediengeschichte des Hörfunks«. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001, S. 455–489.
- McLuhan, Marshall:** »Radio«. In: Die magischen Kanäle [1964]. Dresden/Basel 1995, S. 450–465.
- Pinto, Vito:** Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld 2012.
- Würffel, Stephan Bodo:** Das deutsche Hörspiel. Stuttgart 1978.

## Arbeitsaufgaben

1. Adornos *Noten zur Literatur* sind als Rundfunkbeiträge konzipiert. Lassen sich aus seinem Beitrag zu Schillers *Wallenstein* Rückschlüsse auf damalige und heutige Hörgewohnheiten ziehen?
2. Vergleichen Sie die Tonproduktion der Einstürzenden Neubauten zu Heiner Müllers *Hamletmaschine* mit dem Vorlagentext!
3. Welche gemeinsamen Strategien hat die Literatur aus Kino und Rundfunk übernehmen können?

**Lösungshinweise** zu den Arbeitsaufgaben finden Sie unter  
<http://www.metzlerverlag.de/9783476044938> (Downloads) oder unter  
<http://www.springer.com/de/book/9783476044938> (Zusatzmaterial).

## 7 Literaturwissenschaftliche Praxis

7.1 | Arbeitstechniken des literaturwissenschaftlichen Studiums

7.2 | Editionsphilologie

7.3 | Berufsfelder für Germanist/innen

### 7.1 | Arbeitstechniken des literaturwissenschaftlichen Studiums

Das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft ist in vielfältiger Hinsicht die strukturierte **Einführung in einen intensiv lesenden, verstehenden und in wissenschaftliche Arbeit mündenden Umgang mit Texten**. Die wichtigste Voraussetzung für Spaß am und Erfolg im Studium ist die intensive Beschäftigung mit einem literarischen Text. Diese setzt die Lust am Text voraus. Die gründliche, analytische und deutende Lektüre und Wiederlektüre eines literarischen Textes ist eine spannende, individuell sinnstiftende und persönlich bereichernde, lebendige kulturelle Praxis. Spannender wird sie noch, wenn die eigene Lektüre mit dem Textverständnis anderer Leser/innen in einen produktiven Dialog tritt: im Seminar mit den Lektüren der Mitstudierenden, in der schriftlichen Arbeit mit den Deutungsperspektiven der Forschung.

### Studienorganisation: Veranstaltungsvor- und -nachbereitung

Im Studium bieten die verschiedenen **Lehrveranstaltungstypen** unterschiedliche Möglichkeiten, literarische Texte und Traditionen sowie wissenschaftliche Verfahren kennen zu lernen:

- **Vorlesungen** als primär wissensvermittelnde Veranstaltungen verlangen andere Mitarbeit und Nachbereitung und üben insofern auch andere Formen wissenschaftlichen Umgangs mit den Gegenständen des Faches ein als Übungen und Seminare;
- **Übungen** vermitteln wissenschaftliche Fertigkeiten und analytische Verfahren;
- **Pro- oder Hauptseminare** vertiefen die Gegenstände wie die wissenschaftlichen Verfahren in Eigenarbeit und erproben ihre Umsetzung in Referat und Hausarbeit.

Beim Zusammenstellen des Semesterstundenplans sollten nur wenige Vorlesungen, Übungen und Seminare ausgewählt und bestenfalls sogar (inhaltlich) zueinander gruppiert werden. Die Veranstaltungen sollen schließlich intensiv begleitet werden; aus Seminaren gehen häufig Referate und schriftliche Hausarbeiten hervor, zu deren Anfertigung weiter unten einige Hinweise erfolgen.

**1. Veranstaltungsvorbereitungen:** Jede Dozentin bzw. jeder Dozent gibt im kommentierten Vorlesungsverzeichnis, über Aushänge am

schwarzen Brett oder auf ihrer bzw. seiner Webseite an, welche Vorbereitung auf eine Lehrveranstaltung im jeweils kommenden Semester verpflichtend, wünschenswert oder sinnvoll ist. Dazu gehört in jedem Fall die mindestens einmalige Lektüre der Primärliteratur, d. h. der literarischen Texte, die im Zentrum der Lehrveranstaltung stehen.

Die **Lektüre der literarischen Texte** sollte niemals ohne Bleistift und Zettel vorgenommen werden. Auffälligkeiten beispielsweise stilistischer Art, zentrale inhaltliche Aspekte u. v. a. m. sollten mindestens im Text markiert werden. Komplexe Figurenanlagen oder auffällige Gestaltungsmittel des Textes können beim ersten Lesen auf einer Karteikarte notiert werden, am besten im Format DIN A6: Die Karte(n) kann/können ins Buch eingelegt werden und die primären Textbeobachtungen stehen dann im Seminar unmittelbar zur Verfügung. Mit einer solchen Vorbereitung ist schon zu Beginn des Seminars die Voraussetzung dafür geschaffen, sich in der Liste der Vorschläge für Referate oder Hausarbeiten kompetent orientieren zu können: Die Vorbereitung solcher Studienprojekte kann sehr früh im Semester beginnen!

**2. Veranstaltungsbegleitende kleinere oder größere schriftliche oder mündliche Leistungen** werden in allen Lehrveranstaltungen abverlangt: Protokolle oder Thesenpapiere, Referate oder schriftliche Hausarbeiten. In allen Fällen ist bei diesen Aufgaben der Kontakt zum Lehrenden erforderlich. Referate oder Hausarbeiten muss man in Sprechstunden besprechen: Vor allem sollten die Eingrenzung des Themas, die Auswahl der Sekundärliteratur, die Konzeption der Arbeit, stilistische oder formale Details mit den Dozent/innen geklärt werden. Solche Sprechstundenbesuche müssen vorbereitet werden; ein Zettel mit zu klärenden Fragen genügt.

**3. Veranstaltungsnachbereitung:** Vorlesung und Seminar verlangen ganz unterschiedliche Mitschreib-, Protokollierungs- und Nachbereitungsverfahren.

**Eine Vorlesungsmitschrift** ist die intensive Aufarbeitung der Protokollnotizen aus einer Vorlesung in Form eines geschlossenen, ausformulierten Textes; sie sollte, natürlich in Abhängigkeit vom Gegenstand der Vorlesung, so umfangreich wie möglich sein. Die positiven Effekte einer Vorlesungsmitschrift betreffen gleichermaßen sachliche, auf den literaturwissenschaftlichen Gegenstand bezogene, und methodische, wissenschaftliche Fertigkeiten. Erstens erarbeitet man sich einen großen und für das Fach zentralen Bereich strukturierten Wissens im Zuhören, Mitschreiben und Nacharbeiten. Zweitens praktiziert man wissenschaftliches Schreiben: Wichtig ist der Nachvollzug der systematischen Anordnung der Argumente sowie deren explizite sprachliche Wiedergabe. Man muss die richtige sprachliche, syntaktische, stilistische Form finden, um die Argumentation der Vorlesung wieder abzubilden. Das ›Wie‹ wissenschaftlichen Schreibens ist also zentraler Übungsgegenstand der Vorlesungsmitschrift, deren Effekt die wachsende Souveränität im Umgang mit wissenschaftlicher Sprache und Terminologie und in sachlicher Darstellung ist.

Die Fertigkeiten, die bei der Vorlesungsmitschrift über die Wissensvermittlung hinaus eingeübt werden, haben schon einen berufspraktischen

Bezug: Es ist kein Beruf im kulturellen oder journalistischen Bereich denkbar, in dem nicht das strukturierende wie selektive Zuhören sowie die knappe oder auch ausführliche und verständliche Umsetzung des Gehörten vorausgesetzt wird – in der Dramaturgie ebenso wie im Presse- oder Fachreferat großer Institutionen oder Unternehmen, im Verlag oder als schreibender Journalist.

**Die Seminarmitschrift** unterscheidet sich deutlich von der Vorlesungsmitschrift. In Seminaren wird nicht so sehr eine große Fülle an Wissen kompakt vermittelt, vielmehr soll im Blick auf ausgesuchte Texte, die allen Seminarteilnehmer/innen bekannt sein sollten, in Moderation durch die Dozentin oder den Dozenten und in Semindiskussion und -gespräch ein intensives Verständnis dieser Texte erarbeitet werden. ›Wissen‹ ergibt sich hier vielfach erst im Gespräch über den Text, ›Grundwissen‹ (über Gattungen und Epochen) wird vorausgesetzt oder in knappen Dozenten- oder Studierendenreferaten vorgestellt; das Verständnis des literarischen Textes sowie analytische oder textbeschreibende Fertigkeiten werden vertieft. Im Protokoll einer Seminarsitzung sollte alles notiert werden, was wichtig erscheint, neu, interessant, wissenswert: neues Hintergrundwissen für das Verständnis einer Textpassage ebenso wie die verschiedenen Argumente, die in der Diskussion über Verständnismöglichkeiten des Textes geäußert werden, und Zusammenfassungen ganzer Diskussionsverläufe durch den Lehrenden.

Im Unterschied zur ausformulierten Vorlesungsmitschrift genügt bei der Seminarmitschrift für den Eigenbedarf das, was man in der Sitzung selbst notiert. Natürlich sollten diese Notizen so leserlich und übersichtlich sein, dass man im Nachhinein die Ergebnisse einer Seminarsitzung nachvollziehen kann. Wenn ein Protokoll als kleinere schriftliche Leistung abgegeben werden soll, muss es selbstverständlich am Computer ausformuliert werden zu einem Verlaufs- oder Ergebnisprotokoll (zu den Nachbereitungsformen von Lehrveranstaltungen vgl. Jeßing 2016, S. 11–30).

## Schriftliche Hausarbeit

**1. Die intensive Erarbeitung des Primärtextes** ist die wichtigste Voraussetzung für eine gute, spannende und damit erfolgreiche Hausarbeit. Die mehr- oder vielfache Lektüre des Textes führt zu einem nach und nach immer intensiveren Verständnis des Textes, das in die Lage versetzt, ein zugleich beschreibendes und analytisches Bild des Textes zu erlangen. Das bedeutet konkret: Der literarische Text, der Gegenstand der Hausarbeit ist, muss wieder und wieder gelesen werden. Während des Lesens muss man eine Fülle von Beobachtungen notieren: zu Figurencharakteristik und -konstellation, zu einem bestimmten Motiv, zu Stilistik, Erzählhaltung, Landschaftsgestaltung u. v.m (je nach Themenstellung).

All diese Beobachtungen werden geordnet in einen ersten selbst geschriebenen Text überführt: die **Textbeschreibung**, also den Versuch der dichtesten, von der Chronologie des Textes schon abgelösten und kategoriengeleiteten Wiedergabe aller Textbeobachtungen in Form eines ge-

schlossenen Textes. Diese Textbeschreibung weist textanalytische Anteile auf: alles, was mit Hilfe terminologischer Kategorien etwa der **Metrum-, Gattungs- oder Stilanalyse** wissenschaftlich fixiert werden kann. Das Ziel von Textbeschreibung und -analyse ist die **Verständnishypothese**: das thesenartige Resultat der vorhergehenden Arbeitsschritte, das begründete Ergebnis des eigenständigen, individuellen Zugangs zum Text, das später in den Dialog mit der Forschung eintritt.

**2. Bibliographieren** ist die **Ermittlung der Forschungsliteratur** zu einem Hausarbeitsthema. Dieses kann entweder vor oder nach der Primärtextarbeit stattfinden, lesen sollte man die Forschungsliteratur auf jeden Fall *nach* der Erarbeitung des Primärtextes. In zwei umfassenden Fachbibliographien wird die Forschung der gesamten Germanistik jahrgangsweise zusammengestellt: dem sogenannten ›Eppelsheimer-Köttelwesch‹ (*Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*; erscheint jährlich, online zugänglich) und der Zeitschrift *Germanistik* (erscheint halbjährlich; weitere Bibliographien in der Schlussbibliographie, S. 395). Die Systematik der Darstellung in beiden Publikationen ist prinzipiell ähnlich: In beiden wird zunächst die germanistische Forschungsliteratur des Berichtszeitraums nach Sprach- und Literaturwissenschaft unterschieden; der literaturwissenschaftliche Teil ist historisch angeordnet, unterhalb der Epochenbegriffe finden sich, alphabetisch geordnet, die Namen von Autorinnen und Autoren, darunter wiederum einzelne Werke, zu denen dann zunächst neue Ausgaben, schließlich aber die jüngste Forschungsliteratur aufgelistet erscheint. Zudem bietet die MLA, die Bibliographie der *Modern Language Association of North America*, eine elektronisch abfragbare Fachbibliographie, die an den meisten Universitätsbibliotheken als CD-ROM-Datenbank zur Verfügung steht. Aus diesen Fachbibliographien schreibt man nun Titel sowie Erscheinungsort und -jahre aller auffindbaren Forschungsliteratur heraus, die hilfreich für die Erarbeitung des Hausarbeitsthemas sein kann.

**3. Die Erarbeitung der Forschungsliteratur** geschieht grundsätzlich erst nach der genauen Erarbeitung der Primärliteratur: jetzt leiht man Bücher aus, kopiert Aufsätze. Forschungsliteratur liest man langsam, systematisch, intensiv und mit Bleistift: Schon bei der ersten Lektüre werden Grenzen zwischen Sinnabschnitten und Argumentationsschritten des Aufsatzes markiert. Dann wird, direkt in den Computer hinein, ein **Exzerpt** verfertigt: Sinnabschnitt für Sinnabschnitt muss man die zentrale ›These‹ entweder ausschreiben oder mit eigenen Worten formulieren. Bei jeder exzerpierten These müssen Autor, Jahr und Seitenzahl der Stelle angegeben sein. Von jedem Forschungsbeitrag, der Deutungsaspekte für das eigene Thema verspricht, wird ein Exzerpt erstellt. Sodann werden die Exzerptnotizen den Kategorien der eigenen Textbeschreibung zugeordnet, d. h. die eigene Lektüre und die Deutungen Dritter werden zusammengeführt.

**4. Die Abfassung der Hausarbeit** lässt sich in folgende Schritte gliedern:

- **Disposition des Materials:** Bevor die Arbeit geschrieben werden kann, muss das erarbeitete Material auf eine zukünftige Argumentation hin geordnet werden. Der erste Schritt zur Herstellung des eigentlichen

Hauptteils der Arbeit ist also die Konzeption einer sinnvollen argumentativen Logik, nach der die Argumentation gegliedert werden soll. Der Blick auf das Inhaltsverzeichnis der fertigen Arbeit muss die gedankliche Leistung, die hinter der Disposition des Materials und der Konzeption der Arbeit steht, deutlich werden lassen.

- Bei der **Abfassung des Hauptteils** der Arbeit gilt: Der grundsätzliche Anspruch an jede schriftliche oder mündliche Auseinandersetzung mit einem literaturwissenschaftlichen Thema ist der ›Dialog‹ mit der Forschung. Die eigene Textlektüre soll in einen gegebenenfalls kontroversen, **produktiven Dialog** mit den Lektüren anderer treten. Hierbei kommt es darauf an, einerseits das eigene Verständnis, die eigene Sicht des literarischen Gegenstandes deutlich zu profilieren, diese andererseits aber in eine produktive Diskussion mit den verschiedenen Positionen der Forschungsliteratur zu bringen. Der Dialog mit der Forschungsliteratur besteht weitgehend im Abwägen der Plausibilität eigener und fremder Argumente, in der Gedankenbewegung zwischen eigenem und fremdem Verständnis, angereichert durch eine Fülle erst mit Hilfe der Forschungsliteratur erworbenen Wissens. Am Ende steht (in den meisten Fällen) eine über den Durchgang durch die Sekundärliteratur teils bestätigte, teils korrigierte oder modifizierte, teils auch widerlegte Ausgangshypothese; das eigene Textverständnis ist um die vertiefenden oder korrigierenden Argumente Dritter erweitert worden.
- **Einleitung und Schluss** einer schriftlichen Hausarbeit werden erst nach der Abfassung des Hauptteils geschrieben: Die Einleitung skizziert Gegenstand, Fragestellung und Argumentationsweg und benennt gegebenenfalls die Ausgangshypothese. Im Schluss kann man die wesentlichen Ergebnisse der Arbeit in einem Fazit zusammenfassen und darüber hinaus einen Ausblick liefern auf interessant erscheinende Weiterungen des Themas, auf Anschlussmöglichkeiten – auch im Hinblick auf später zu schreibende Hauptseminars- oder Examensarbeiten.
- Das **Literaturverzeichnis**, eine gegliederte Aufstellung aller tatsächlich benutzten Literatur, schließt die Arbeit ab. Zunächst wird die **Primärliteratur** genannt, also die literarischen Texte, die zur Bearbeitung anstanden, dann die (alphabetisch geordnete) **Sekundärliteratur**, die Forschungsbeiträge, die hinzugezogen worden sind. Die äußeren, formalen Bestimmungen für eine Hausarbeit (Seitenränder, Schriftgröße, Titelblatt, Fußnotenform usw.) sind in einer Reihe einführender Bücher explizit angegeben (zur Abfassung schriftlicher Hausarbeiten vgl. v. a. Moennighoff/Meyer-Krentler 2001; Jeßing 2016).

## Referat

Ein geschriebener Text eignet sich höchst selten auch für einen Vortrag. Und das bloße Vorlesen eines Textes ist noch lange kein Referat. Ein Referat ist ein mehr oder weniger frei vorgetragener, lebendiger und interessanter Vortrag, in dem man knapp den Gegenstand umreißt, um dann eigene Wahrnehmungen und wissenschaftliche Deutungsperspektiven aufzuzeigen und Diskussionen mit den anderen Seminarteilnehmern an-

zuregen. Ein Referat setzt prinzipiell die gleiche Arbeit voraus wie eine schriftliche Hausarbeit: Texterarbeitung, Bibliographieren, Exzerpt, Abfassung des Textes. Ein Referat verlangt darüber hinaus aber die **Vorbereitung einer mündlichen Präsentation**.

- **Gliederung des Referatstextes:** Der Text muss auf den Vortrag hin entworfen werden: Sein **Beginn** muss die Zuhörer/innen gefangen nehmen, fesseln oder wenigstens interessieren für das, was man zu sagen hat. Zu diesem Zweck sollte man am Anfang eines jeden Referats knapp den Gegenstand vorstellen. Danach kommen die Ergebnisse der eigenen Texterarbeitung ins Spiel. Das Referat muss eine **gute Mischung aus Anteilnahme oder Begeisterung für den Gegenstand und sachlicher, wissenschaftlicher Auseinandersetzung** mit ihm aufbieten. Die verschiedenen Forschungspositionen, die man sich in der Vorbereitung des Referats erarbeitet hat, können unmittelbar mit den eigenen Deutungsperspektiven in einen Dialog gebracht werden. Man kann sie aber auch in einem gesonderten Abschnitt referieren, um sie insgesamt der eigenen Deutung gegenüberzustellen, kritisch abwägend, zustimmend oder auf einzelne Argumente zurückgreifend. Grundsätzlich sollte sich die Darstellung der Deutungsperspektiven anderer auf knappe, pointierte Thesen beschränken. Der **Schluss** eines Referates bündelt im besten Falle die vorgetragenen eigenen und fremden Argumente auf eine pointierte und gegebenenfalls provokative Weise, die im Seminar eine Anschlussdiskussion auslöst.
- **Umarbeitung zur mündlichen Rede:** Grundsätzlich muss ein Text, der bisher nur in Papierform vorliegt, umgearbeitet werden in einen mündlichen und verstehbaren Vortrag. Dazu trägt man sich den Text selbst vor, ändert ihn, arbeitet um – und trägt ihn nochmals vor. Dabei prägt der Text sich ein. Ein Referatstext darf niemals abgelesen werden! Der mehrfach wiederholte Probevortrag zu Hause hat, ebenso wie die Überarbeitungen zu einem mündlichen Text, mit dem Referat so vertraut gemacht, dass das Manuskript praktisch überflüssig geworden ist.
- **Haltung, actio:** Für die Wirkung eines Referats ist entscheidend, wie man mit seinem ganzen Körper referierend handelt. Das heißt grundsätzlich: stehend referieren, vom Platz des Dozenten oder der Dozentin. Die ganze Person, der Körper muss mitreden, man ist nicht das anonyme Sprachrohr eines Textes, sondern präsentiert als Person ein Wissen, für das man sich interessiert. Man kann das gesamte Publikum im Blick halten; ein Publikum, das sich nicht im Blick der oder des Referierenden empfindet, verliert seine Aufmerksamkeit, beschäftigt sich anders. Das heißt aber auch, dass beim Vortrag nur kurze Blicke auf Skript, Thesenpapier oder Stichwortkatalog erlaubt sind.
- **Thesenpapier:** Um ein gutes Referat zu begleiten, erstellt man ein Thesenpapier zum eigenen Vortrag: Dieses strukturiert das nur Gehörte für das Publikum sinnvoll, hilft bei der Orientierung und kann durch handschriftliche Notizen ergänzt werden. Ein solches Thesenpapier sollte über die Vortragsthese hinaus möglichst Angaben zu der erarbeiteten Forschungsliteratur enthalten – als Nachweise der eigenen Arbeit sowie als Tipps zum Weiterlesen.



Die vorgegebene Dauer eines Referats muss unbedingt eingehalten werden. Als Faustregel kann man bei der Planung des Referates pro DIN A4-Seite Text etwa fünf Minuten Vortragsdauer berechnen; freier Vortrag braucht immer länger als monotones Ablesen. Die gekonnte und absprachegemäße Zeitplanung des Referats ist ein Qualitätsmerkmal: Man soll im Studium lernen, über jeden beliebigen Gegenstand in einer festgesetzten Zeit das Wichtigste zu sagen. Entscheidend sind die Auswahl der entscheidenden Informationen, eine stringente Argumentfolge und eine interessante Präsentation. Öffentliches Sprechen und versiertes Präsentieren sind **Schlüsselkompetenzen**, berufsqualifizierende Fertigkeiten für eine große Zahl möglicher Berufe, in die Studierende der Neueren deutschen Literaturwissenschaft hineingelangen können oder wollen.

### Literatur

**Bangen, Georg:** Die schriftliche Form germanistischer Arbeiten. Empfehlungen für die Anlage und die äußere Gestaltung wissenschaftlicher Manuskripte unter besonderer Berücksichtigung der Titelangaben von Schrifttum. Stuttgart <sup>9</sup>1990.

**Delabar, Walter:** Literaturwissenschaftliche Arbeitstechniken. Darmstadt 2009.

**Eco, Umberto:** Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften [1988]. Heidelberg <sup>9</sup>2002.

**Esselborn-Krumbiegel:** Richtig wissenschaftlich schreiben. Paderborn <sup>2</sup>2011.

**Faulstich, Werner/Ludwig, Hans Werner:** Arbeitstechniken für Studenten der Literaturwissenschaft. Tübingen <sup>4</sup>1993.

**Frank, Andrea/Haacke, Stefanie/Lahm, Swantje:** Schlüsselkompetenzen. Schreiben in Studium und Beruf. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2013.

**Franke, Fabian/Klein, Annette/Schüller-Zwierlein, André:** Schlüsselkompetenzen: Literatur recherchieren in Bibliotheken und Internet. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2014.

**Grund, Uwe/Heinen, Armin:** Wie benutze ich eine Bibliothek? Basiswissen – Strategien – Hilfsmittel. München <sup>2</sup>1996.

**Händel, Daniel/Kresimon, Andrea/Schneider, Jost:** Schlüsselkompetenzen: Reden – Argumentieren – Überzeugen. Stuttgart/Weimar 2007.

**Hülshoff, Friedhelm/Kaldewey, Rüdiger:** Mit Erfolg studieren: Studienorganisation und Arbeitstechniken. München <sup>3</sup>1993.

**Jeßing, Benedikt:** Arbeitstechniken des literaturwissenschaftlichen Studiums. Stuttgart <sup>3</sup>2016.

**Kruse, Otto:** Keine Angst vor dem leeren Blatt. Ohne Schreibblockaden durchs Studium. Frankfurt a. M. <sup>4</sup>1995.

**Moennighoff, Burkhard/Meyer-Krentler, Eckhardt:** Arbeitstechniken Literaturwissenschaft. München <sup>15</sup>2011.

**Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (Hg.):** Handbuch Promotion. Forschung – Förderung – Finanzierung. Stuttgart/Weimar 2007.

**Nünning, Vera (Hg.):** Schlüsselqualifikationen. Qualifikationen für Studium und Beruf. Stuttgart/Weimar 2008.

**Rettig, Heike:** Schlüsselkompetenzen: Wissenschaftliche Arbeiten schreiben. Stuttgart 2017.

## 7.2 | Editionsphilologie

Editionsphilologie ist das grundlegende Geschäft des Literaturwissenschaftlers. Das wichtigste Arbeitsmaterial des Literaturwissenschaftlers ist der literarische Text. Zugänglich sind literarische Texte (neben den für das Studium irrelevanten Möglichkeiten des Hörbuchs und der Internet-Präsentation) nur als Bücher, genauer: als **Editionen** oder **Ausgaben**.

### Zum Begriff

**Editionsphilologie** ist die literaturwissenschaftliche Teildisziplin, die die Grundsätze und Verfahrenstechniken umfasst, die bei der Veröffentlichung eines zumeist älteren literarischen Werkes durch einen Herausgeber oder einen Verlag berücksichtigt werden müssen. Das Verfahren der Beurteilung unterschiedlicher Überlieferungsträger und der Herstellung des edierbaren Textes heißt **Textkritik**, deren Ergebnisse werden in einem **textkritischen Apparat** an den edierten Text angeschlossen.

Der Weg von dem Text, den ein Autor resp. eine Autorin geschrieben hat – was ja schon länger zurückliegen kann –, zu einem gedruckten Buch, einer zitierfähigen, wissenschaftlichen Ausgabe dieses Textes, ist weit. Der Herausgeber-Redaktion können sich unterschiedliche **Probleme bei der Überlieferungslage** eines Textes stellen:

- Es existieren beispielsweise **mehrere** (ggf. sogar voneinander abweichende) eigenhändige **Manuskripte** oder **Diktate** des Autors.
- Der Text ist sehr **unzuverlässig überliefert**, da der Buchdruck oft so fehlerhaft ist (Fehler des Setzers oder Druckers, Eingriffe durch Zensur oder Selbstzensur), dass man nicht mehr von einem ›originalen‹ Text sprechen kann.
- Der literarische Text liegt in **mehreren autorisierten Fassungen** vor, d. h. Autor oder Autorin haben in verschiedenen Phasen ihres Lebens unterschiedliche Fassungen des Textes zum Druck freigegeben (das gilt etwa für Kellers *Grünen Heinrich*). Die letztwillige Verfügung eines Autors für eine »Ausgabe letzter Hand« steht dabei oft in spannendem Gegensatz zu einem gegebenenfalls vorliegenden Erstdruck, da hier Prozesse der Selbstzensur oder der Selbstreflexion angesichts des Textes nachvollzogen werden können.
- Der Text liegt **gar nicht in einer autorisierten Fassung** vor, sondern nur in vorläufigen Fassungen, die sich im Nachlass eines Autors finden (z. B. der 4. Teil von Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*).
- Es existiert gar **keine kohärente Fassung** des Textes, sondern es gibt nur Bruchstücke, die zwar insgesamt ungefähr dem eventuell geplanten Textumfang, den Kapiteln oder Szenen, entsprechen, aber nie vom Autor in eine Reihenfolge gesetzt geschweige denn autorisiert worden sind (so zum Beispiel im Fall von Georg Büchners *Woyzeck*).

Darüber hinaus liegen einem Herausgeber-Kollegium mit dem literarischen Text häufig **unterschiedliche Dokumente (aus der Feder des Autors)** vor, die den Entstehungszusammenhang illustrieren:

- **Zeugnisse der Textentstehung:** Vorstudien, Quellenexzerpte, Schemata (Paralipomena), auch Brief- und Tagebuchnotizen u. v. a. m.
- **Fassungen:** Der ganze Text kann (oft mehrfach) in vorläufigen Fassungen vorliegen, die die Entstehung des letztlich autorisierten Textes dokumentieren.
- **Lesarten:** Passagen des Textes liegen in verschiedenen früheren Versionen vor und dokumentieren so ebenfalls die Textentstehung.

## Arbeitsschritte auf dem Weg zur Edition

**1. Heuristik, Transkription und Kollation:** In einem ersten Schritt werden sämtliche Überlieferungsträger eines literarischen Textes zusammengetragen, Handschriften und Diktate, Drucke und gegebenenfalls andere Medienversionen des Textes. Daraufhin werden alle handschriftlichen Texte transkribiert und vergleichend nebeneinander gelegt. Dieser Vergleich stellt alle Varianten und Lesarten heraus, d. h. alle Abweichungen der Textfassungen voneinander werden aufgenommen und registriert.

**2. Stemma:** Der Editionsphilologe erarbeitet einen Stammbaum der Werkentstehung, ein sogenanntes Stemma. Hier werden, ausgehend von der frühesten Autorhandschrift, alle (relevanten) späteren handschriftlichen, autorisierten und nicht-autorisierten Druckfassungen sowohl in ihrer chronologischen Reihenfolge als auch in ihrer Abhängigkeit voneinander dargestellt. Die im ersten Arbeitsschritt zusammengetragenen Überlieferungsträger werden also einander zugeordnet. In einem Stemma werden die Autor-Handschriften (und -Diktate) mit einem H bezeichnet, eigenhändige Typoskripte mit einem T und autorisierte Drucke mit einem D, die Abfolge verschiedener Handschriftenfassungen wird durch Exponenten angezeigt ( $H^1$ – $H^2$  ...); Abschriften Dritter oder nicht-autorisierte Drucke werden in Minuskeln (Kleinbuchstaben) markiert (h, t, d).

**3. Recensio:** Voraussetzung der Stemmatisierung ist die *recensio*, die kritische Musterung aller erschlossenen Textträger. Darüber hinaus dient die *recensio* der genauesten Beurteilung aller Varianten einerseits im Hinblick auf ihre möglichen Verwandtschafts- oder chronologischen Beziehungen, andererseits aber vor allem im Hinblick auf eine mögliche Identifizierung einer Leitvariante, also der Fassung, mit der verglichen wird und die vielleicht sogar die Textgestalt für die zu erarbeitende Ausgabe liefert.

**4. Korrektur Eingriffe:** Das Ziel der *recensio* ist also die Auswahl einer Textgrundlage für die Edition; Ziel der editionsphilologischen Arbeit insgesamt ist immer die Herstellung eines herauszugebenden literarischen Textes. Wenn die Herausgeber sich für eine bestimmte Textgrundlage entschieden haben, müssen noch Eingriffe am Text vorgenommen werden. Die Korrektur offensichtlicher Schreib-, Druck- oder Setzfehler heißt Emendation (lat. *emendare*: verbessern); oftmals sind allerdings (vor allem handschriftliche) Überlieferungsträger in einem teilweise verderbten

Zustand: Streichungen machen Worte oder Sätze unleserlich, die Handschrift selbst bereitet Probleme, Zerstörungen an der Handschrift- oder Druckfassung erlauben kein eindeutiges Lesen. Die Herausgeber ersetzen dann auf Vermutungsbasis die verderbten Stellen (die Korruptelen), etwa ein unleserliches Wort durch ein mögliches passendes. Dieser Vorgang heißt Konjektur (lat. *coniectura*: Vermutung). Eine Korruptel kann im Zweifelsfall auch als ›unheilbar‹ gelten und wird im edierten Text dann durch eine sogenannte Crux (†) markiert.

Die Editoren müssen über das **Maß der korrigierenden Eingriffe** in den Text entscheiden: Waren die Herausgeber älterer Ausgaben noch relativ großzügig mit Emendationen und auch Konjekturen (wobei durchaus häufig offensichtliche Mehrdeutigkeiten des Textes unzulässigerweise vereindeutigt wurden), hat sich in den letzten drei Jahrzehnten eine strengere Auffassung durchgesetzt: Nur absolut offensichtliche Schreib- oder Druckfehler sollen emendiert werden (vgl. dazu Scheibe 1982; Plachta 1997, S. 91 ff.).

Über Emendation und Konjektur als editorische Eingriffe im Zuge der Textkonstitution hinaus können die Herausgeber die **Orthographie und Interpunktion** des literarischen Textes grundsätzlich der modernen Schreibweise angleichen, zumal wenn sich die Ausgabe etwa an ein vorwiegend schulisches Publikum richtet. Diese Praxis wird allerdings mittlerweile sehr vorsichtig gehandhabt, da der originale Gestus eines Textes wesentlich auch von seiner Schreibung und oft auch von der absichtsvoll individuellen Interpunktion abhängt (gute Beispiele hierfür sind etwa Stifters Roman *Der Nachsommer*, 1857, oder Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*, 1959).

**5. Textkonstitution:** Die Herstellung des zu edierenden Textes, die Textkonstitution, kann, v. a. bei älteren Texten, ein kompliziertes Unterfangen sein. Häufig – praktisch immer bei mittelalterlichen Handschriften, doch durchaus auch noch in der Neuzeit: Hölderlin, Büchner, Kafka – liegt ein literarischer Text gar nicht in einer vom Autor zusammenhängend verfertigten Fassung vor, sondern nur in Bruchstücken. Die Herausgeber versuchen dann, die Fragmente so zu vereinigen, dass ein möglicherweise der Autorabsicht entsprechender Text entsteht, der natürlich immer nur eine Annäherungsform darstellen kann. Im Fall der meisten neuzeitlichen Texte liegen zwar Handschriften-, Typoskript- oder Druckfassungen vor, doch auch hier müssen editorische Entscheidungen der Textkonstitution vorangehen. So muss etwa entschieden werden, welche der vorliegenden autorisierten Fassungen die Herausgeber überhaupt in die Ausgabe übernehmen wollen:

- Der Text könnte, entgegen den späteren Änderungen des Autors, in der ersten Druckfassung oder gar in der Fassung der Handschrift abgedruckt werden.
- Der Text könnte, entgegen allen früheren Fassungen, dem zuletzt geäußerten Willen des Autors entsprechen (also entsprechend der ›Ausgabe letzter Hand‹).

**6. Apparatgestaltung:** Schließlich müssen die Herausgeber festlegen, in welcher Form sie in der zu veranstaltenden Ausgabe die Varianten und

Lesarten, also diejenigen Stellen, an denen in der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Textes oder auch bei der Drucklegung Änderungen vorgenommen worden sind, dokumentieren. In der Praxis der Apparatgestaltung hat die Editionsphilologie vier verschiedene Darstellungsmöglichkeiten entwickelt: den Einzelstellenapparat, den Einblendungsapparat, den Treppenapparat und den synoptischen Apparat (zur Apparatgestaltung vgl. insgesamt die illustrative Darstellung bei Plachta 1997, S. 99 ff.). Diese vier Möglichkeiten der Apparatgestaltung betreffen den textkritischen Apparat im engen Sinne: die entstehungs- und überlieferungsgeschichtlichen Varianten werden dokumentiert.

## Textkritischer Apparat

In einem sehr viel weiteren Sinne aber versteht man unter dem textkritischen Apparat einen meist **sehr umfänglichen Anhang zum edierten literarischen Text**. Im Idealfall dokumentiert die Ausgabe eines literarischen Textes die gesamte editionsphilologische Arbeit in ihrem textkritischen Apparat; die Ausgabe heißt dann historisch-kritische Ausgabe, sozusagen das editionsphilologische Adelsprädikat. **Der textkritische Apparat einer historisch-kritischen Ausgabe muss folgende Bestandteile aufweisen:**

**1. Eine editorische Vorbemerkung:** Die Herausgeber benennen die Textgrundlage ihrer Edition, also die Fassung des Textes, nach der sie sich richten, und begründen diese Auswahl; gleichzeitig benennen sie die Editionsprinzipien im Hinblick auf Emendation, Konjekturen, Orthographie und Interpunktion.

**2. Ein Variantenverzeichnis:** Lesarten, Varianten und Fassungen werden angegeben und dokumentiert.

**3. Zeugnisse der Textentstehung:** Quellenexzerpte, Schemata und Notizen des Autors, sogenannte Paralipomena; Brief- und Tagebuchdokumente, in denen der Autor die Arbeit am Text dokumentiert.

**4. Zeugnisse der Textwirkung:** Dokumente der unmittelbaren Wirkung des Textes zu Lebzeiten des Autors: Briefe von Zeitgenossen an den Autor oder an Dritte, Zeitungsrezensionen u. v. a. m.

**5. Den Stellenkommentar** – eines der aufwändigsten Aufgabengebiete des Editionsphilologen. Dabei wird der gesamte Text, Zeile für Zeile und Wort für Wort, durchgegangen und jede mythologische Anspielung, jede stilistische oder sprachliche Besonderheit, jede etwa für den Autor bedeutsame Metapher o. Ä., jede Lesart einer Stelle aus vorigen Textfassungen, auch jeder Eingriff der Herausgeber kommentiert und dokumentiert. Zu den unterschiedlichen Einträgen in den Stellenkommentar seien einige **Beispiele aus einem Stellenkommentar** zu Goethes *Iphigenie* zitiert:

- Hinweise auf Varianten in anderen Fassungen:  
Vers 81 *gesellt und lieblich*: in allen Prosafassungen »in lieblicher Gesellschaft«.
- Erklärung älterer und heute ungebräuchlicher Wortformen:  
Vers 237 *gerochen*: im 18. Jahrhundert und bei Goethe regelmäßig noch gebräuchliches stark flektiertes Part. Perfekt zu »rächen«.

- Erläuterung mythologischer Bilder mit Verweis auf antike Quellen:  
Vers 584 *wie losgelaßne Hunde*: in antiker Vorstellungswelt werden die Rachegöttinnen oft mit Blut- oder Schweißhunden auf der Fährte des verwundeten Wildes verglichen; so mehrfach bei Aischylos: *Die Choe-phoren* v. 1054: »Ich seh's: das sind der Mutter wütge Hunde dort« (Übers. von Oskar Werner), vgl. auch v. 924;
- Hinweise zu Eigenarten des Stils, gegebenenfalls unter Hinweis auf entsprechende Traditionen:  
Vers 803 *Vielwillkommner*: Eine Wortneubildung Goethes, wie sie seit der Voßischen Homerübersetzung als Zeichen antikisierenden Stils gerne verwendet wurde; vgl. auch »oftgewaschnen« (v. 1028), »spätgefundenen« (v. 1325), »fernabdonnernd« (v. 1361);
- Erläuterungen zu Besonderheiten der Metrik, allgemeiner der Form:  
Vers 538–560: Der Rhythmuswechsel zum Gebet der Iphigenie vom (fünfhebigen) Blankvers zum freieren (meist vierhebigen) Hymnenvers greift in der Hinwendung zur Göttin auf die junge Tradition der Sturm-und-Drang-Hymne zurück, ist aber vor allem auch der Orientierung an der antiken Tragödie geschuldet: Auch hier wurde der Wechsel von der dramatischen Handlung zum Chorlied durch einen metrischen Wechsel angezeigt (vgl. auch Anfang und Schluss des IV. Aufzuges).

**6. Einen einführenden und erläuternden Text des Herausgebers**, in dem dieser gegebenenfalls die literaturgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen und biographischen Hintergründe des Textes skizziert, einen Überblick über Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte liefert, gegebenenfalls einige Erläuterungen zur Form des Textes macht und schließlich in knapper Form Interpretationsansätze des Textes darstellt.

**7. Eine Bibliographie**: Zunächst werden alle Ausgaben des Textes zu Lebzeiten des Autors aufgeführt, danach wichtige (ggf. hist.-krit., wissenschaftliche) Ausgaben; Bibliographie und textkritischer Apparat werden abgeschlossen durch eine Auswahl an Forschungsliteratur zum Text.

## Ausgaben-Typen

**Neben der historisch-kritischen Ausgabe**, die einen wie oben erläuterten erschöpfenden textkritischen Apparat aufweist und i. d. R. auf die Handschriften zurückgeht, gibt es weitere, im Hinblick auf Umfänglichkeit des Apparats und wissenschaftliche Benutzbarkeit zu unterscheidende Editionen literarischer Texte (zu den verschiedenen Editionstypen vgl. Plachta 1997, S. 11–26):

- **Die Studienausgabe** enthält einen schmaleren Apparat; Stellenkommentar, Entstehungs- und Wirkungszeugnisse sind in einer Auswahl präsentiert. Sie ist gleichwohl tauglich zum wissenschaftlichen Arbeiten.
- **Die Textausgabe** liefert nur den reinen Text, verzichtet ganz auf den Apparat; häufig jedoch drucken solche Ausgaben den Text nach einer historisch-kritischen Ausgabe, auf die man dann (in der Bibliothek) im Falle einer wissenschaftlichen Arbeit zurückgreifen muss.

### Zitierfähige Ausgaben im Studium

Die Wahl der ›richtigen‹ Edition eines literarischen Textes ist für das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft von großer Wichtigkeit. Historisch-kritische Ausgabe und Studienausgabe präsentieren den literarischen Text in einer zitierfähigen Fassung, da sie einerseits sehr genau angeben, welche vom Autor bzw. von der Autorin autorisierte, d. h. zur Veröffentlichung freigegebene Fassung sie zugrunde legen: die Handschrift, den Erstdruck, eine überarbeitete Zweit- oder Spätfassung oder die sogenannte ›Ausgabe letzter Hand‹. Andererseits geben beide Ausgabentypen Rechenschaft darüber, inwieweit und nach welchen Richtlinien die Editoren in die originale Orthographie und Interpunktion eingegriffen haben. Diese beiden Kriterien sind unabdingbare Voraussetzung für die **Zitierfähigkeit einer Ausgabe** in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit: Fehlen diese Hinweise, darf die entsprechende Ausgabe nicht benutzt werden; dies ist bei den meisten Leseausgaben und immer bei günstigen Wühltsch-Ausgaben der Fall.

Literaturwissenschaftliche Arbeiten im Studium sollten grundsätzlich auf Texte nach einer Historisch-kritischen Ausgabe oder Studienausgabe zurückgreifen, da nur hier ein kritisch hergestellter Text geboten wird und nur hier wissenschaftlich notwendige Informationen und Materialien präsentiert werden. Natürlich übersteigt die Anschaffung solcher Ausgaben vielfach das studentische Bücherbudget. Einerseits aber gibt es durchaus eine Vielzahl historisch-kritischer Editionen von Einzelwerken in Reclams UB bzw. einigen Taschenbuchreihen, andererseits bieten auch einige Leseausgaben neben dem puren literarischen Text wenigstens den Hinweis, welcher historisch-kritischen bzw. Studienausgabe sie folgen. Die großen historisch-kritischen Ausgaben und Studienausgaben eines literarischen Werks finden sich auf jeden Fall in der Universitäts- oder Institutsbibliothek, die Apparate können hinzugezogen werden. Die Arbeit mit kritischer Edition und deren Apparat gehört zur Arbeit am Text.

### Literatur

**Kanzog, Klaus:** Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur. Berlin 1991.

**Kraft, Herbert:** Editionsphilologie. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2001.

**Plachta, Bodo:** Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997.

**Roloff, Hans G.** (Hg.): Editionswissenschaft und akademischer Unterricht. Symposium. Berlin 1999.

**Scheibe, Siegfried:** »Zum editorischen Problem des Textes«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), S. 12–29 (Sonderheft: Probleme neugermanistischer Edition).

**Scheibe, Siegfried** u. a.: Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin 1988.

### 7.3 | Berufsfelder für Germanist/innen

Das Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft vermittelt, über die Sachkompetenz, das Wissen über die Gegenstände des Fachs hinaus, eine ganze Reihe fundamentaler Fertigkeiten, die für einige Berufsfelder als sogenannte **Schlüsselkompetenzen** gelten (generell dazu vgl. Blamberger/Glaser/Glaser 1993; Nünning 2008):

- **Organisatorische und planerische Fähigkeiten:** Die Planung des gesamten Studiums wie auch der Aufbau des jeweiligen Semesterstundenplans verlangt ein großes Maß an Organisation; auch bei der Verfertigung schriftlicher Arbeiten im Studium müssen die Studierenden einen größeren Zeitraum, vier Wochen, zwei Monate o. Ä., selbständig einteilen und zu verabredeter Zeit die Arbeit abliefern.
- **Gegenstandsaneignung:** die Fertigkeit, sich einen spezifischen Teilbereich der kulturellen Überlieferung sowie dessen wissenschaftliche Erforschung in einer selbständigen Weise anzueignen; das beginnt schon bei der Ausdauer und Konzentration verlangenden Lektüre älterer und oft sehr umfangreicher literarischer Werke und reicht über die wissenschaftlich-analytische Erarbeitung einer eigenen Deutungsperspektive bis zum Exzerpt von Sekundärliteratur und zum Forschungsbericht.
- **Ästhetische Kompetenz:** d. h. das Vermögen, literarische (und andere) Kunstwerke sowohl in ihrer künstlerischen Eigenart zu erfassen als auch über diese eigenständig urteilen zu können.
- **Wissenschaftliches Schreiben:** die Fertigkeit, das Erarbeitete in einer vorgegebenen schriftlichen Form, auf begrenztem Raum und in vorab verabredeter zeitlicher Erstreckung, umzusetzen (von Lexikonartikel, Essay bis hin zur schriftlichen Hausarbeit).
- **Vortragskompetenz:** also die Fähigkeit, die Ergebnisse der eigenen wissenschaftlichen Arbeit in einem zeitlich begrenzten Rahmen sachlich angemessen und für die Zuhörer interessant vorzustellen (vom Kurzreferat bis zur anderthalbstündigen Sitzungsmoderation). Sowohl schriftliche Arbeiten als auch mündlicher Vortrag ermöglichen die Ausbildung individueller Stile und Verhaltensrepertoires – in der persönlichen, eigenständigen Aneignung von Literatur, der Entwicklung eines eigenen Schreib- und mündlichen Darstellungsstils.
- **Transfer:** die Fähigkeit, von den erarbeiteten Gegenständen des Faches zu abstrahieren und fundamentale Erkenntnisse oder wissenschaftliche Verfahren auf andere Gegenstände oder benachbarte Fächer zu übertragen.

Diese Schlüsselqualifikationen entsprechen den Anforderungen ganz unterschiedlicher **Berufsfelder**. Im Unterschied etwa zur Medizin oder auch zu verschiedenen Ingenieurwissenschaften ist mit dem literaturwissenschaftlichen (bzw. germanistischen) Studium allerdings kein fest umrissenes Berufsbild verbunden. Im Folgenden sollen diejenigen Berufsfelder, die traditionell von Germanisten bzw. germanistischen Literaturwissenschaftlern gewählt werden oder die die im literaturwissenschaftlichen Studium ausgebildeten Schlüsselkompetenzen abfordern, kurz vorgestellt werden.



## Lehrerin/Lehrer

Das traditionellste Berufsziel der Germanistik-Studierenden ist gewiss der Schuldienst: Die **Anforderungen** an den Lehrerberuf sind neben der ausgewiesenen fachlichen Kompetenz die Fertigkeit, komplexere Gegenstände des Faches schüler- und schulstufenbezogen angemessen zu analysieren und zu strukturieren, die Fähigkeit, schulische Kommunikationsprozesse über den Gegenstand zu initiieren, zu leiten und zu lenken, Diskussionen ergebnisorientiert zusammenzufassen, schriftliche und mündliche Kompetenzen auf Seiten der Lernenden zu fördern, schließlich organisatorische und planerische Fähigkeiten im Blick auf größere Lerneinheiten und Curricula.

Der Lehrerberuf ist auf die Arbeitsbereiche der verschiedenen Schulstufen ausgerichtet: Der Deutschunterricht der Primarstufe ist stark von Vermittlung und Erwerb der Lese- und Schreibkompetenz bestimmt. In den Sekundarstufen ist zu unterscheiden zwischen Haupt-, Real-, Gesamtschule und Gymnasium; im gymnasialen Deutschunterricht sind Sprach- und Literaturunterricht etwa in einem Verhältnis von 25 zu 75 Prozent verteilt.

**Ziel des Literaturunterrichts** auf allen Schulstufen ist die stufenweise Förderung der Kompetenzen der Schüler/innen im lesenden, schreiben, handelnden, interpretierenden Umgang mit Literatur. Dabei sollte die Ermöglichung ästhetischer Erfahrung im Zentrum stehen. Daneben werden den Schüler/innen unterschiedliche Hilfsmittel des Textzugangs, der Texterläuterung und -interpretation zu Verfügung gestellt, für die Facharbeit in der gymnasialen Oberstufe auch eine erste Einführung ins Bibliographieren und den Umgang mit Forschungsliteratur. Literaturunterricht spielt auch im Deutschunterricht der berufsbildenden Schulen eine Rolle, vor allem aber sind verschiedene Bereiche der Erwachsenenbildung ein wichtiges Arbeitsfeld für Absolvent/innen eines literaturwissenschaftlichen Studiums.

**Das Studium des Faches Deutsch für das Lehramt** an Grund- oder weiterführenden Schulen ist, von Bundesland zu Bundesland, verschieden organisiert. Entweder wird in einem traditionellen Studium des Lehramtsfaches Deutsch an der Universität das 1. Staatsexamen abgelegt oder es wird, je nach Universität und Bundesland unterschiedlich, auf die (stärker) fachwissenschaftliche Ausbildung im B. A. der ›Master Lehramt‹ (zumeist Master of Education, M.Ed.) aufgesetzt. Das Studium enthält grundsätzlich, über das Fachstudium Deutsch hinaus, ein Studium in einem zweiten Unterrichtsfach sowie Erziehungswissenschaften oder allgemeine Didaktik, darüber hinaus in manchen Bundesländern ein obligatorisches Schulpraktikum (dieses Schulpraktikum sollte man auch deswegen sehr ernst nehmen, da sich hier, relativ früh im Studium, schon herausstellen kann, dass die Schule nicht das richtige Arbeitsfeld für die eigene Zukunft ist!). An das 1. Staatsexamen bzw. den gleichwertigen M.Ed. schließt sich grundsätzlich die zweite Ausbildungsphase an, das sogenannte Referendariat. Mentoren begleiten die Vorbereitung und Durchführung des Unterrichts, der sowohl praktisch als auch theoretisch beurteilt wird; als Referendar/in arbeitet man allerdings wie ein ›richti-

ger« Lehrer. Nach dem 2. Staatsexamen ist der Übergang in ein reguläres Beschäftigungsverhältnis als Lehrer/in möglich.

## Journalistin/Journalist

Beim beliebtesten Berufsziel der Studierenden der deutschen Literaturwissenschaft handelt es sich um kein juristisch anerkanntes Berufsbild – die Berufsbezeichnung »Journalist« ist ungeschützt. Die **Tätigkeitsfelder** von Journalisten erstrecken sich von den Redaktionen der Tages- und Wochenzeitungen, der verschiedenen Nachrichten-Magazine, der Radio-, Fernseh- und Internet-Redaktionen, über Wissenschafts- und Kulturjournalismus bis hin zur Betreuung der Pressearbeit eines größeren Unternehmens, einer Verwaltungs- oder Kulturinstitution.

**Aufgabe oder Funktion** der Journalist/innen sind für die Gesellschaft von großer Wichtigkeit: Sie haben, so heißt es gemäß dem Selbstverständnis des Deutschen Journalisten-Verbandes, »Sachverhalte oder Vorgänge öffentlich zu machen, deren Kenntnis für die Gesellschaft von allgemeiner, politischer, wirtschaftlicher oder kultureller Bedeutung ist«. Damit stellen sie mithilfe der genannten Medien das Wissen öffentlich zur Verfügung, das die Gesellschaftsmitglieder für das Verständnis der gesellschaftlichen Ordnung und der politischen Vorgänge brauchen und das sie gleichzeitig zur Beteiligung an der politischen Willensbildung befähigt.

**Die fundamentale Kompetenz** für alle journalistischen Berufe ist das Schreiben, d. h., einen Sachverhalt in gebotener Kürze, adressiert an ein bestimmtes Lesepublikum und unter Auswahl der wichtigsten Information darstellen zu können (in Zeitungen sind die Vorgaben der Zeichen- oder Zeilenanzahl für Beiträge absolut verbindlich, weil der Seitenspiegel oft steht, bevor die Beiträge hineingeschrieben werden). Auch die Kompetenz des selektiven und strukturierten Zuhörens wird verlangt, wichtiger noch, die der Recherche, der Interviewführung etc. Je nach Redaktionsabteilung sind natürlich auch literatur- oder kulturwissenschaftliche Sachkompetenzen hilfreich: bei der Buch-, Theater- oder Happening-Rezension ebenso wie bei Ankündigungen literarischer Programme oder Kulturereignisse.

**Die Ausbildung zum Journalisten** kann auf zwei verschiedene Weisen geschehen: durch das Studium bzw. die praxisnahe Ausbildung an einer Journalistenschule bzw. in einem Journalismus-Studiengang oder – und das ist die Regel – durch ein Volontariat bei einer Zeitung oder einer Zeitschrift. Dieses Volontariat setzt ein abgeschlossenes Hochschulstudium voraus, gleichgültig in welchem Fach. Die Chancen auf einen Ausbildungsplatz sind allerdings sehr gering, wenn man nicht ausreichend Erfahrungen in Praktika oder als freie/r Mitarbeiter/in gesammelt hat. Das Volontariat besteht, zumindest bei großen Tageszeitungen, aus einem Einsatz in allen Redaktionsabteilungen – von der Lokal- und Sportredaktion bis hin zum Auslandseinsatz, inhaltlich vom Taubenzüchterverein bis zur diplomatischen Krise. Die Ausbildung darf als »learning by doing« umschrieben werden, vielfach wird man ins kalte Wasser gestoßen: Die

Regelung der Ausbildung in einem eigenen Tarifvertrag steht aus. (Ein abgeschlossenes Volontariat bietet noch lange keine Gewähr für die Übernahme in eine Redaktion!)

## Pressereferentin/Pressereferent

Ein besonderes Berufsfeld, für das auch journalistisch Weitergebildete herangezogen werden, ist das des Pressereferenten oder der Pressereferentin. Bei politischen oder kirchlichen Institutionen, größeren Wirtschaftsunternehmen oder Kultureinrichtungen wie Theatern ist ein Pressereferat eingerichtet, das die **Darstellung** der Institution oder des Unternehmens **in der Öffentlichkeit** verantwortet und organisiert. Die Pressereferentin schreibt und redigiert Pressemitteilungen über die Aktivitäten innerhalb des Unternehmens, pflegt die Kontakte zu Presse, Radio und Fernsehen, organisiert Pressegespräche oder -konferenzen, Tage der offenen Tür o. Ä. und begleitet und betreut Vertreter der verschiedenen Medien – etwa ein Fernsehteam bei einem Dreh im Haus, Fotografen bei Fototerminen oder Kulturjournalisten bei Theaterpremieren. Zu den Aufgaben des Pressereferats gehört überdies, die Berichterstattung über das eigene Unternehmen in Pressespiegeln zu dokumentieren und diese den an verschiedenen Aktivitäten Beteiligten zugänglich zu machen.

## Dramaturgin/Dramaturg

Ein wichtiges Berufsfeld für Absolventen literatur- oder kulturwissenschaftlicher Studiengänge ist die Dramaturgie an Schauspiel- oder Opernhäusern. Der Dramaturg im Pressereferat übernimmt einerseits das beschriebene Aufgabengebiet der Öffentlichkeitsarbeit, das hier durch **theaterspezifische Aufgabengebiete** ergänzt wird: die Redaktion und Herausgabe einer hauseigenen Theaterzeitung, die Vorbereitung und Erstellung von Jahres-Programmheften, Programmleporellos, Plakaten und anderen Drucksachen sowie die Präsentation des Hauses im Internet. Besucherführungen durch das Theater, Theaterfeste, Einführungsmatineen in neue Inszenierungen und die Pflege intensiver Kontakte zu Schulen und anderen Kinder- und Jugendeinrichtungen runden den Tätigkeitsbereich ab.

Der **Produktionsdramaturg** ist für die Er- und Bearbeitung von Schauspielen und Opern zuständig, in Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Regisseur und dem Generalmusikdirektor für die Planung eines gesamten Spielzeit-Programms. Aus dem einzelnen Schauspiel- oder Operntext entwickelt der Dramaturg durch Kürzungen, Ergänzungen oder – je nach Regiekonzept – Modernisierungen einen spielbaren Text. In Zusammenarbeit mit Musikern, Regisseur, Bühnenbildner und Kostümabteilung begleitet der Produktionsdramaturg durchgängig die gesamte Inszenierung und ermöglicht schließlich in einem Programmheft dem Publikum einen intensiven Einblick in die Entstehungs- und Gattungsgeschichte des gespielten Stückes sowie in das Regiekonzept.

Der Dramaturg kann auch das künstlerische Profil seines Hauses da-

durch mitgestalten, dass er als ›Lektor‹ des Theaters oder Opernhauses die (musik-)dramatischen Neuerscheinungen sichtet und im Blick auf ihre Attraktivität im Spielplan beurteilt. Dabei muss er die Position des Stückes in der Tradition der Moderne beurteilen können und auch das Publikum im Blick haben, ohne sich dessen Geschmack anzubiedern. Im Bereich der neuesten Musik oder Dramatik kann der Dramaturg auch Kontakte zu gegenwärtigen Autoren und Komponisten pflegen, um gegebenenfalls eine Auftragskomposition oder -dichtung mitsamt einer Uraufführung ans eigene Haus zu holen.

**Die Kompetenzen**, die von Dramaturg/innen in einem Theater oder Opernhaus verlangt werden, sind vielfältig. Zunächst sollte man über ausführliche literatur-, theater- und musikgeschichtliche Kenntnisse verfügen; vor allem im Bereich der Produktionsdramaturgie werden auch differenzierte Kompetenzen im Bereich der Werkanalyse und der literatur- oder musikkritischen Einschätzung verlangt. Sowohl bei Pressemitteilungen als auch v. a. bei der Vorbereitung von Programmheften sind Fähigkeiten der präzisen schriftlichen Formulierung erforderlich, darüber hinaus auch der souveräne Umgang mit einschlägiger Forschungs- und Sekundärliteratur.

**Eine Ausbildung zum Dramaturgen** oder zur Pressereferentin eines Theaters gibt es nicht, Voraussetzung ist allerdings grundsätzlich der Abschluss eines Studiums. Seit neuestem wird an der Bayerischen Theaterakademie München, der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und der Hochschule Hamburg ein Studiengang Dramaturgie angeboten. Darüber hinaus sollte man natürlich ein ästhetisches Gespür oder Vergnügen für alle dramatischen Genres und organisatorisches Geschick mitbringen sowie die Bereitschaft, auch außerhalb normaler Arbeitszeiten im Theater zu arbeiten. Dringend erforderlich für die Laufbahn von Dramaturg/in oder Pressereferent/in ist die frühzeitige Praxiserfahrung: Schon während der ersten Semester eines Studiums sollte man bei den verschiedenen Abteilungen eines Theaters um ein Praktikum nachfragen oder um eine Assistenz in der Dramaturgie.

## Lektorin/Lektor

Das Berufsbild des Lektors wird fälschlicherweise oft mit der bloßen orthographischen Durchsicht der einem Verlag eingereichten literarischen oder wissenschaftlichen Werke gleichgesetzt. Das Berufsfeld ist aber vielfältiger und weit anspruchsvoller. Die meisten der Institutionen und Unternehmen, die größere Mengen von Texten veröffentlichen, verfügen über Lektorate: Radio- und Fernsehanstalten, Buch- und Musik-Verlage und andere Wirtschaftsunternehmen: Werbeagenturen, Internetanbieter u. v. a. m.

**Aufgaben:** Über die Korrektur und Redaktion eingereicherter Texte hinaus besteht das anspruchsvollste Aufgabengebiet des Lektors oder der Lektorin in der Neuentwicklung von Buchprojekten, von ganzen Buchreihen oder auch von Publikationsprogrammen. Lektor/innen in Fachverlagen entwerfen mit Blick auf eine bestimmte Wissenschaftssparte und auf

den möglichen Abnehmerkreis ein Buchprojekt, etwa ein neuartiges Lexikon oder Handbuch, treten mit möglichen wissenschaftlichen Autor/innen oder Herausgeber/innen in Kontakt und betreuen das gesamte Projekt von der Erteilung der Schreibaufträge bis hin zu Druckbild, Seiten- und Umschlaggestaltung, Endkorrektur und -redaktion. Dazu gehört auch die verlagsinterne ›Durchsetzung‹ des Projekts: Gegenüber der Marketingabteilung muss die Lektorin die Verkaufbarkeit des Buches plausibel machen, sie muss die Nische, in die es hineinstößt, kenntlich machen und die Dauer, den Umfang und die Kosten des Publikationsprojektes kalkulieren.

Natürlich liest eine Lektorin oder ein Lektor vor allem: das, was die zu einem Projekt hinzugezogenen Autoren geschrieben haben, vorher noch: viele wissenschaftliche Publikationen, die erst die Lücke und die Notwendigkeit für das geplante Buch sichtbar machen. Darüber hinaus lesen Lektor/innen natürlich auch die Bücher oder Manuskripte, die dem Verlag für bestimmte Reihen oder auf gut Glück zugesandt werden, sie beurteilen die Texte auf ihre wissenschaftliche und ästhetische Qualität hin und entscheiden darüber, ob das Buch im Verlag erscheinen kann. Lektor/innen pflegen auch die Kontakte zu Autoren, die schon im Verlag publiziert haben, und bieten ihnen Projekte an. Die **Lese- und Korrekturarbeit** der Lektor/innen betrifft die inhaltliche und stilistische Übereinstimmung der eingereichten Texte mit den Projektentwürfen, dem Konzept einer Buchreihe oder den Vorstellungen des Verlags; sie machen Vorschläge zu Kürzung oder inhaltlicher Ergänzung, Überarbeitung oder Verbesserung, überprüfen Stil, Grammatik und Orthographie und fügen Korrekturen ein. Sie machen schließlich Vorschläge für die Druckgestaltung des Buches, für evtl. einzufügende Abbildungen, Marginalien, Kolummentitel, Umschlag und Klappentext. Alle diese Überarbeitungs- und Vorschlagsprozesse werden eng mit den Autor/innen des Bandes abgestimmt.

Die Arbeit als Lektorin oder Lektor setzt neben einer breiten Allgemeinbildung und, v. a. bei Literaturverlagen, ästhetischem Beurteilungsvermögen, eine intensive wissenschaftliche Ausbildung voraus: Je nach Ausrichtung des Fachverlages oder der Lektoratsabteilung sind vertiefte fachwissenschaftliche Kenntnisse unverzichtbar – also ein Studium der Natur-, Sozial- oder Geisteswissenschaften – sowie ausgewiesene Kompetenzen im schreibenden und redigierenden Umgang mit Texten. Auch zum Lektor wird man nicht direkt ausgebildet: Voraussetzung ist ein abgeschlossenes Fachstudium, gegebenenfalls mit Promotion; erst dann ist die Bewerbung um ein Volontariat in einem Verlag möglich. Allerdings ist es dringend geboten, schon während des Studiums als Praktikant oder freier Mitarbeiter praktische Erfahrung in Verlagen zu sammeln. Auch außerhalb des Lektorats, in Werbung und Vertrieb der Verlagshäuser, arbeiten sehr häufig (zusätzlich qualifizierte oder umgeschulte) Geisteswissenschaftler.

## Wissenschaftlerin/Wissenschaftler

Natürlich ist eines der möglichen Berufsfelder für Studierende der Neuen deutschen Literaturwissenschaft auch die Wissenschaft selbst, die Arbeit an einer Universität. Die wissenschaftliche Laufbahn ist vielleicht am wenigsten planbar: Voraussetzung ist in der Regel ein besonders hohes und »auffälliges« Engagement in Lehrveranstaltungen und bei der Abfassung von schriftlichen Arbeiten. Das Angebot, als studentische Hilfskraft für eine Dozentin oder einen Dozenten zu arbeiten, ist häufig die Folge eines solchen Engagements, und gleichzeitig eine Chance, intensiveren Einblick in Arbeitstechniken der Forschung und der Lehrveranstaltungsvorbereitung (Bibliographieren, Vorbereitung von Präsentationen usw.) zu bekommen. Im Falle eines sichtbaren Engagements im Studium und einer fundierten Examensarbeit fragen Professor/innen ihre Kandidat/innen häufig, ob sie sich nicht vorstellen könnten, die Ergebnisse ihrer Arbeit in einer **Dissertation** zu vertiefen oder in einem Forschungsprojekt mitzuarbeiten und dort zu promovieren. Die **Finanzierung** eines meist auf zwei bis drei Jahre anzusetzenden Dissertationsprojektes kann einerseits dadurch erfolgen, dass man an der Universität als Wissenschaftliche Hilfskraft angestellt wird – der positive Nebeneffekt ist, dass man gleichzeitig neben der Forschungsarbeit auch schon eine (meist zwei Semesterwochenstunden umfassende) Lehrverpflichtung wahrnehmen muss: Wissenschaftler sind immer Forscher und Lehrer! Andererseits kann auch ein Stipendium zur Finanzierung herangezogen werden (eine gute Übersicht über mögliche Stipendienggeber liefern die mittlerweile an jeder Universität eingerichteten Forschungskontaktstellen bzw. Beratungsstellen zur Forschungsförderung). Darüber hinaus kann man die Promotion natürlich auch selbst finanzieren, was aber meist zu Beeinträchtigungen bei der Forschungsarbeit führt; außerdem ist die relativ enge Bindung an Institut und Lehrstuhl empfehlenswert.

Nach der Promotion bieten sich an der Universität (in beschränktem zahlenmäßigem Umfang) folgende **Arbeitsmöglichkeiten**:

- **Wissenschaftliche Mitarbeiter/innen** (mit meist zeitlich begrenztem Angestelltenvertrag) arbeiten an Forschungsprojekten mit und nehmen eine in der Regel vier Semesterwochenstunden umfassende Lehrtätigkeit wahr.
- **Wissenschaftliche Assistent/innen** sind Beamte auf Zeit und müssen neben den vier Stunden Lehre innerhalb der sechs Jahre Vertragszeit die Habilitationsschrift anfertigen; als Mitarbeiter kann man dies, wenn die übergeordneten Forschungsprojekte des Lehrstuhls Zeit dazu lassen.
- **Akademische Räte/Studienräte im Hochschuldienst** (Beamte auf Lebenszeit) bieten vornehmlich die grundständige Lehre eines Faches an: Ihr Aufgabenbereich umfasst 12–16 Semesterwochenstunden Lehrverpflichtung sowie Aufgaben in der Selbstverwaltung des Instituts.
- **Lehrkräfte für besondere Aufgaben oder Lecturer** sind Angestellte auf Zeit mit einem meist hohen Lehrdeputat (bis zu 17 Stunden wöchent-

lich), die zu einem kleinen Teil Verwaltungsaufgaben, in der Regel aber keine Forschungsaufgaben zugeordnet bekommen.

- **Professor/in** wird man nach erfolgreicher Habilitation (die man natürlich auch außerhalb der Hochschule anfertigen kann) auf die (oft langwierige) Bewerbung auf ausgeschriebene Stellen hin; als Professor/in hat man in der Regel eine Lehrverpflichtung von 9 SWS, muss das Fach in seiner ganzen Breite vertreten und Forschungsprojekte vorantreiben.

Die Voraussetzungen für den Einstieg in die (literatur-)wissenschaftliche Laufbahn sind erstens ein hohes Begeisterungsvermögen für die Gegenstände des Faches; zweitens der eigenständige Umgang mit den Verfahren und Techniken literaturwissenschaftlicher Forschung in Analyse und schriftlicher Darstellung und drittens eine ausgewiesene Vermittlungskompetenz (ein Lehramtsstudium schadet keineswegs auf dem Weg zum Wissenschaftler): In Vorlesungen und Seminaren sollen komplexere Gegenstände des Faches in einer spannenden und für die Studierenden ertragreichen Weise präsentiert werden, Wissenschaftler/innen sollen das eigene Begeisterungsvermögen für die Literatur auf das Publikum übertragen können und die Techniken und Verfahren des wissenschaftlichen Umgangs mit den Texten vermitteln. Viertens ist auch die kommunikative Kompetenz erforderlich, in Diskussionen und auf Tagungen eigene Forschungspositionen zu präsentieren und mit denen anderer Wissenschaftler in einen Dialog zu bringen.

Neben den hier vorgestellten Berufsfeldern sind natürlich noch **weitere Berufsmöglichkeiten** denkbar, wie etwa Werbetexter, Sachbuch- (oder auch Roman-)Autor, Kulturmanager u. a., die alle auf die genannten Schlüsselqualifikationen zurückgreifen. Die Wahl eines Berufsfeldes findet meist nicht vor dem Studium statt. Die Praktika, die man während des Studiums unbedingt absolvieren sollte in Schule, Theater, Zeitung o. Ä., dienen einerseits der Orientierung über mögliche Berufsziele, andererseits aber sammelt man dort die Erfahrungen, die man – neben einem Quentchen Glück – für den Einstieg in jeden Berufszweig braucht.

### Literatur

**Albrecht, Wolfgang:** Literaturkritik. Stuttgart/Weimar 2001.

**Blamberger, Günter/Glaser, Hermann/Glaser, Ulrich** (Hg.): Berufsbezogen studieren. Neue Studiengänge in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften. München 1993.

**Förster, Jürgen/Neuland, Eva/Rupp, Gerhard** (Hg.): Wozu noch Germanistik? Wissenschaft – Beruf – Kulturelle Praxis. Stuttgart 1989.

**Heinold, Wolfgang E.:** Bücher und Büchermacher. Das Verlagswesen in der modernen Medienwirtschaft. Heidelberg 52001.

**Lorenz, Dagmar:** Journalismus. Stuttgart/Weimar 2000.

**Nünning, Ansgar/Sommer, Roy** (Hg.): Handbuch Promotion. Forschung – Förderung – Finanzierung. Stuttgart/Weimar 2007.

**Nünning, Vera** (Hg.): Schlüsselkompetenzen. Qualifikationen für Studium und Beruf. Stuttgart/Weimar 2008.

**Röhring, Hans H.:** Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag. Darmstadt 2003.

**Schönstedt, Eduard/Breyer-Mayländer, Thomas:** Der Buchverlag. Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing. Stuttgart/Weimar<sup>3</sup>2010.

<http://www.regie.de>

<http://www.buehnenverein.de>

<http://www.djv.de> (Deutscher Journalisten-Verband)