

# Handbuch Literatur- wissenschaft

B a n d 1

Gegenstände  
und Grundbegriffe

B a n d 2

Methoden  
und Theorien

B a n d 3

Institutionen  
und Praxisfelder

T h o m a s A n z ( H r s g . )

Sonderausgabe

J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

---

# **Handbuch Literaturwissenschaft**

Gegenstände – Konzepte – Institutionen

---

# Handbuch Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Thomas Anz

Band 1  
Gegenstände und Grundbegriffe

Sonderausgabe

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

---

Die Redaktionsarbeit wurde von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

Redaktionsleitung: Kathrin Fehlberg

### **Der Herausgeber**

Thomas Anz (geb. 1948) ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Marburg, 2004–2007 Vorsitzender des Deutschen Germanistenverbandes; zahlreiche Veröffentlichungen zur Literaturgeschichte, Ästhetik, Literaturkritik und Literaturtheorie. Bei J. B. Metzler ist zuletzt erschienen: »Literatur des Expressionismus«, Sammlung Metzler Band 329, 2002.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02525-8  
ISBN 978-3-476-01271-5 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-01271-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2013  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

---

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	IX	<b>3. Stilistische Textmerkmale</b>	
<b>Einleitung</b> .....	XI	( <i>Urs Meyer</i> ).....	81
<b>1. Literatur und Text</b>		3.1 Stilarten.....	81
( <i>Jost Schneider</i> ).....	1	3.1.1 Zur Ordnung der Stilarten.....	81
1.1 Zum Begriff ›Literatur‹.....	2	3.1.2 Präskriptive und deskriptive Stilistik.....	82
1.2 Formen der Fixierung.....	7	3.1.3 Mikrostilistik und Makrostilistik.....	83
1.3 Fiktionalität und Faktizität.....	12	3.1.4 Stilarten-Definitionen.....	83
1.4 Poetizität (Künstlerische Sprach- verwendung).....	14	3.2 Rhetorische Figuren.....	89
1.5 Funktionen von Literatur.....	17	3.2.1 Zur Ordnung der Figuren.....	89
1.6 Literarizität von Kunst und Kultur.....	20	3.2.2 Klangfiguren.....	92
<b>2. Texttypen und Schreibweisen</b>		3.2.3 Wortschatzfiguren.....	93
( <i>Rüdiger Zymner</i> ).....	25	3.2.4 Sinnfiguren.....	94
2.1 Rahmenbedingungen.....	25	3.2.5 Wiederholungsfiguren.....	94
2.1.1 Bedingungen und Ziele der Gattungsforschung.....	26	3.2.6 Satzfiguren.....	95
2.1.2 Definitionen und Begriffsformen.....	28	3.2.7 Schriftfiguren.....	96
2.1.3 Gattungsmetaphorik.....	30	3.3 Bilder/Tropen.....	97
2.1.4 Familienähnlichkeit.....	30	3.3.1 Zur Ordnung der Bilder und Tropen.....	97
2.1.5 Gattungsforschung und Forschungs- disziplinen.....	35	3.3.2 Konkurrierende Metaphern- theorien.....	98
2.2 Epik.....	36	3.4 Politische Metaphorik.....	104
2.2.1 Erzählen.....	36	3.5 Metapher – Allegorie – Symbol.....	105
2.2.2 Umfangreiche epische Formen.....	39	3.6 Bild im Text, Text im Bild.....	108
2.2.3 Epische Formen mittleren Umfangs.....	52	<b>4. Textwelten</b>	
2.2.4 Epische Kleinformen.....	56	( <i>Thomas Anz</i> ).....	111
2.3 Drama.....	59	4.1 Vorbemerkungen und Textbeispiele... ..	111
2.3.1 Theaterliteratur vs. Theater.....	59	4.2 Zeit.....	114
2.3.2 Zu Poetik und Geschichte des Dramas.....	60	4.3 Raum.....	118
2.4 Lyrik.....	67	4.4 Figuren.....	122
2.4.1 Gedicht und Einzelrede in Versen... ..	67	4.5 Ereignis, Handlung, Stoff und Motiv... ..	127
2.4.2 Zu Poetik und Geschichte der Lyrik... ..	69	<b>5. Autor</b>	
2.5 Kunstprosa, Hybridformen.....	74	( <i>Torsten Hoffmann und Daniela Langer</i> )... ..	131
		5.1 Autor und Autorfunktionen in Interpretationen.....	133

5.2 Autorschaftsmodelle . . . . .	139	8.1.8 Die europäischen Avantgarden: ›Retheatralisierung‹ und ›Entliterarisierung‹ . . . . .	284
5.3 Schreiben . . . . .	149	8.1.9 Wechselwirkungen von Literatur und Theater im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart . . . . .	287
5.4 Sozialgeschichtliche und rechtliche Bedingungen von Autorschaft . . . . .	153	8.2 Feste und Spiele ( <i>Jan-Dirk Müller</i> ) . . . . .	290
5.5 Anonyme, pseudonyme und fingierte Autorschaft . . . . .	159	8.3 Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise ( <i>Lutz Hagestedt</i> ) . . . . .	296
5.6 Kollektive Autorschaft und Autorschaft im Internet . . . . .	162	8.4 Buchhandel ( <i>Volker Tittel</i> ) . . . . .	306
5.7 Autorengruppen und Autorenverbände . . . . .	165	8.4.1 Begriff . . . . .	306
<b>6. Leser . . . . .</b>	<b>171</b>	8.4.2 Historische Entwicklung . . . . .	306
6.1 Textadressat ( <i>Wolf Schmid</i> ) . . . . .	171	8.4.3 Struktur und Funktionsbereiche . . . . .	308
6.2 Realer Leser ( <i>Erich Schön</i> ) . . . . .	181	8.4.4 Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels . . . . .	314
6.3 Textwirkungen ( <i>Margrit Schreier</i> ) . . . . .	193	8.4.5 Aktuelle Entwicklungen . . . . .	319
<b>7. Medialität . . . . .</b>	<b>203</b>	8.5 Bibliotheken und Archive ( <i>Uwe Jochum</i> ) . . . . .	326
7.1 Sprache und Schrift ( <i>Uwe Wirth</i> ) . . . . .	203	8.5.1 Der Vordere Orient und Ägypten . . . . .	326
7.2 Stimme, Performanz und Sprechkunst ( <i>Reinhart Meyer-Kalkus</i> ) . . . . .	213	8.5.2 Griechenland, Hellenismus und Römisches Reich . . . . .	328
7.3 Druckmedien ( <i>Werner Faulstich</i> ) . . . . .	224	8.5.3 Mittelalter . . . . .	330
7.4 Audiovisuelle Medien ( <i>Karl Prümm</i> ) . . . . .	232	8.5.4 Neuzeit . . . . .	331
7.5 Elektronische und digitale Medien ( <i>Roberto Simanowski</i> ) . . . . .	244	8.5.5 Moderne . . . . .	333
7.6 Hypertextualität ( <i>Roberto Simanowski</i> ) . . . . .	250	8.6 Literaturunterricht an Schulen und Hochschulen ( <i>Heinrich Kaulen</i> ) . . . . .	337
7.7 Intermedialität ( <i>Uwe Wirth</i> ) . . . . .	254	8.7 Literaturkritik ( <i>Thomas Anz</i> ) . . . . .	344
<b>8. Institutionen der Literatur- vermittlung . . . . .</b>	<b>265</b>	<b>9. Kontexte . . . . .</b>	<b>355</b>
8.1 Theater ( <i>Christopher Balme und Jörg von Brincken</i> ) . . . . .	265	9.1 Texte und Kontexte ( <i>Moritz Baßler</i> ) . . . . .	355
8.1.1 Problemstellung: Theater als Institution der Literaturvermittlung. . . . .	265	9.2 Bildende Kunst ( <i>Monika Schmitz-Emans</i> ) . . . . .	370
8.1.2 Das Theater der Antike: Öffentlichkeit und Anschaulichkeit der Literatur . . . . .	266	9.3 Musik ( <i>Christine Lubkoll</i> ) . . . . .	378
8.1.3 Europäische Renaissance: Zwischen Schriftkultur und Theaterpraxis. . . . .	268	9.4 Religion ( <i>Heinrich Detering</i> ) . . . . .	382
8.1.4 17. Jahrhundert: Poetologische Reglementierung und Spiel-Freiheit. . . . .	271	9.5 Philosophie ( <i>Monika Schmitz-Emans</i> ) . . . . .	396
8.1.5 18. Jahrhundert und Aufklärung: Das Theater als Medium der Idee. . . . .	274	9.6 Wissenschaft ( <i>Georg Braungart und Dietmar Till</i> ) . . . . .	407
8.1.6 19. Jahrhundert: Affinitäten und Differenzen von Drama und Theater in der europäischen Romantik. . . . .	279	9.7 Politik ( <i>Claude D. Conter</i> ) . . . . .	419
8.1.7 Neubestimmungen in Literatur und Theater um 1900 . . . . .	282	9.8 Recht ( <i>Sonja Mitze</i> ) . . . . .	425
		9.9 Wirtschaft ( <i>Andreas Böhn</i> ) . . . . .	430
		<b>10. Normierung und Reflexivität literarischer Kommunikation . . . . .</b>	<b>435</b>
		10.1 Rhetorik und Poetik ( <i>Dietmar Till</i> ) . . . . .	435
		10.1.1 Rhetorik als Kulturwissenschaft . . . . .	435
		10.1.2 Poetik und Rhetorik . . . . .	441
		10.1.3 Rhetorik als Produktionsästhetik: Das rhetorische System . . . . .	442
		10.1.4 Rhetorik als Texttheorie . . . . .	458

---

10.1.5 Praxis der Rhetorik – Institutionen von Lehre und Forschung . . . . .	462	10.3 Zensur ( <i>York-Gothart Mix</i> ). . . . .	492
10.2 Ästhetik ( <i>Ingo Stöckmann</i> ) . . . . .	465	10.4 Markt und Urheberrecht ( <i>York-Gothart Mix</i> ) . . . . .	501
10.2.1 Ästhetik: Begriff und Entstehung . . . . .	465		
10.2.2 Die Normativität der Ästhetik . . . . .	469		
10.2.3 Ausblick: Die bestrittene Ästhetik . . . . .	488	<b>Abkürzungen.</b> . . . . .	511

Ein Gesamtinhaltsverzeichnis aller Handbuch-Bände enthält der Anhang des dritten Bandes.

---

# Vorwort

Seit gut einem Jahrzehnt ist in der Literaturwissenschaft ein deutlich zunehmendes Bemühen zu beobachten, das eigene Wissen in Form von Einführungen, Handbüchern, lexikalischen Großkompendien und analytischen Rekonstruktionen von Grundbegriffen zu stabilisieren. Drei Jahrzehnte lang war die Literaturwissenschaft geprägt von heftig und zuweilen verbissen geführten Auseinandersetzungen um divergierende wissenschaftliche Positionen, von Abgrenzungskämpfen und angestregten Profilbildungen diverser Fraktionen im akademischen Kräftefeld. Demgegenüber scheinen sich in den Anfängen des 21. Jahrhunderts, zumindest vorläufig, eine pragmatische Gelassenheit und eine theoretische Souveränität zu verbreiten, die nicht auf Feindbilder und die Durchsetzung bestimmter Vorlieben fixiert sind. Sie haben ein Denken in den Kategorien von ›entweder – oder‹ hinter sich gelassen zugunsten eines ›sowohl – als auch‹, allerdings nicht im Sinne einer bloßen Addition unterschiedlicher Konzepte. Der neue Habitus ist nicht mit pluralistischer Gleichgültigkeit gegenüber dem wissenschaftlichen Wert differenter Gegenstandsbestimmungen, Methoden, Fragestellungen oder Theorien zu verwechseln und auch nicht mit theoriemüden Abwendungen von ehemaligen Abstraktionsbemühungen und analytischen Kleinarbeiten. Kennzeichnend für ihn ist nicht die Disqualifizierung der jüngeren Geschichte des eigenen Faches als Geschichte rasch vorübergehender, eigentlich überflüssiger oder sogar schädlicher Moden, sondern die Rekonstruktion, womit diese ›Moden‹ zur Modernisierung der Literaturwissenschaft beigetragen haben. Geprägt ist dieser Habitus durch eine Form der Beobachtung, Analyse und Theoriebildung, die unterschiedliche literaturwis-

senhafte Konzepte und Praktiken vergleicht, sie auf Unvereinbares oder Kompatibles hin abgleicht und ihnen einen bestimmten Stellenwert innerhalb eines integrativen Konzeptes zur umfassenden und angemessenen Auseinandersetzung mit Literatur zuerkennt.

Vielleicht trifft diese Einschätzung die Situation der Literaturwissenschaft im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts nur zum Teil. Das *Handbuch Literaturwissenschaft* jedenfalls steht ihr in allen drei Bänden nahe. Von den zahlreichen Einführungen in die Literaturwissenschaft, die in den letzten zehn Jahren erschienen sind und denen es manche Anregungen verdankt, unterscheidet es sich durch den Anspruch, die fachlichen Grundlagen umfassender als diese zu präsentieren, von zum Teil vorzüglichen fachwissenschaftlichen Lexika durch seine Systematik der Darstellung. Fast siebzig Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus verschiedenen Philologien, aus der Komparatistik und aus anderen Disziplinen haben an ihm mitgeschrieben. Sie sind alle einschlägig in den Forschungsfeldern, über die sie im Handbuch informieren, ausgewiesen, und kommen aus zum Teil ganz unterschiedlichen ›Schulen‹. Ihre Beiträge schließen sich dennoch nicht gegenseitig aus oder voneinander ab, sondern ergänzen sich und sind so geschrieben, dass sie sich in den Versuch des Handbuches einfügen, die Gegenstandsbereiche, Konzepte und institutionellen Verankerungen der Literaturwissenschaft umfassend und systematisch darzustellen.

Wenn der Versuch den Lesern und Benutzern des Handbuchs gelungen erscheint, dann ist das vor allem diesen Mitarbeitern zu verdanken, ihrer Kompetenz und einem Kooperationswillen, der auf zahlreiche Zumutungen mit bewundernswerter

Geduld, bemerkenswerter Freundlichkeit und zuweilen beglückender Hilfsbereitschaft reagiert hat. Innerhalb von achtzehn Monaten wurden für das Handbuch etwa 3000 Manuskriptseiten geschrieben, oft mehrfach überarbeitet, wiederholt aufeinander abgestimmt, redigiert, gesetzt, Korrektur gelesen, mit Querverweisen und mit Markierungen für das Register versehen. In zahllosen Mails und zuweilen stundenlangen Telefonaten wurde über die Inhalte debattiert und um einzelne Formulierungen gerungen. Manche Abgabeterminen waren durch produktivitätsblockierende Exzellenzanträge oder Mehrbelastungen angesichts neuer, bürokratisierter Studiengänge erheblich gefährdet. Wo sie nicht eingehalten werden konnten, fanden sich kurzfristig entschlossene Helfer ein.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich und herzlich gedankt. Dass die drei Bände zusammen und fast pünktlich erscheinen können, grenzt an ein Wunder. Möglich gemacht haben es weitere glückliche Umstände: Der Philipps-Universität Marburg

danke ich für die vorzeitige Genehmigung eines Forschungsfreisemesters und der Fritz Thyssen Stiftung für die außerordentlich rasche und unkonventionelle Bewilligung eines Eilantrages. Die Stiftung sicherte über acht Monate hinweg die bewährte Hilfe von Kathrin Fehlberg. Sie hat, von Angela Krum mit Engagement unterstützt, die Handbuchredaktion geleitet. Für ihre kompetente, ungemein gründliche und unermüdliche Arbeit bedanke ich mich ganz besonders. Danken möchte ich weiterhin allen, die mich anderweitig entlastet haben, schließlich dem Verlag und vor allem der Lektorin Ute Hechtfisher für die hervorragende Zusammenarbeit – und den interessierten Leserinnen und Lesern, die meiner Bitte folgen, auf der Internetseite [www.handbuch.literaturwissenschaft.de](http://www.handbuch.literaturwissenschaft.de) oder auf anderen Wegen Anregungen zu zweifellos notwendigen Verbesserungen und Ergänzungen zu geben.

Marburg, im August 2007

Thomas Anz

---

# Einleitung

Bei der so spannenden wie lehrreichen Arbeit an diesem *Handbuch Literaturwissenschaft* und der Suche nach den bestmöglichen Mitarbeitern haben sogar manche Absagen Freude gemacht. Ein sehr guter Kenner der Geschichte der Literaturwissenschaft kommentierte das Exposé zu dem Vorhaben im Februar 2006 mit dem Kompliment, er habe sich den »Prospekt des Unternehmens angesehen, das es ja zu Walzels Zeiten fast gleichlautend schon einmal gegeben hat und das sich in der zeitgemäßen Neufassung übrigens spannend, interessant und verheißungsvoll nützlich ausnimmt«. Erinnert hatte ihn das Konzept an das von Oskar Walzel herausgegebene *Handbuch der Literaturwissenschaft*, das in den Jahren 1923 bis 1934 in 20 Bänden und im Umfang von rund 10.000 Seiten erschien. Mit Walzels Handbuch hat das vorliegende allerdings so wenig gemeinsam wie mit jenem Nachfolgeprojekt, das den Titel *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* trägt und unter der Hauptverlagsgemeinschaft Klaus von See zwischen 1978 und 2002 in 24 Bänden veröffentlicht wurde. Sieht man von Walzels erstem Band ab (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*), der immerhin im Umfang von 400 Seiten eine systematische Grundlegung der Literaturwissenschaft entwirft, sind beide Großunternehmen Handbücher zur *Literaturgeschichte* und dies mit dem Anspruch, über die gesamte Weltliteratur zu informieren.

Solchen Ansprüchen stehen diese drei Bände des *Handbuchs Literaturwissenschaft* vollkommen fern. Sie haben andere. Und diese ergeben sich mit einiger Konsequenz aus den Entwicklungen der Literaturwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert. Wie man in Kapiteln zur Geschichte der Literaturwissenschaft im dritten Band dieses Handbuchs nach-

lesen kann (vgl. III.1.1-III.1.3), wird der Terminus ›Literaturwissenschaft‹ offiziell erstmals 1828 in einem Verlagsverzeichnis verwendet, erhält programmatische Bedeutung aber erst in den 1880er Jahren. In einer Zeit, in der auch die Literatur (des Naturalismus) an der Erfolgsgeschichte der modernen Naturwissenschaft partizipieren wollte, akzentuierte die Verwendung des Begriffs ›Literaturwissenschaft‹ den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit bei der akademischen Beschäftigung mit Literatur. Diesen Anspruch signalisiert auch der Titel des literaturgeschichtlichen Handbuchs von Oskar Walzel und er kennzeichnet die akademische Literaturgeschichtsschreibung nach wie vor.

Literaturwissenschaft ist allerdings längst nicht mehr mit Literaturgeschichtsschreibung gleichzusetzen. Und ihre selbstreflexive Verwissenschaftlichung hat inzwischen ein nur noch schwer überschaubares Ausmaß angenommen. Daher ist es vielleicht hilfreich, dass ihre vielfältigen Gegenstandsbereiche und Grundbegriffe, ihre theoretischen und methodischen Grundlagen sowie ihre institutionellen Verankerungen und Praxisfelder umfassend und systematisch in Form eines eigenen Handbuchs dargestellt werden.

Die drei Bände verstehen sich als eine Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung der Literaturwissenschaft im 21. Jahrhundert. Alle Beiträge tragen dem gegenwärtigen Stand der Forschung Rechnung und bemühen sich um eine Darstellung, die auch für Studierende der Literaturwissenschaft und für Wissenschaftler in anderen Fächern nachvollziehbar ist. Das Handbuch will dabei deutlich machen, was literaturwissenschaftliche Theorien, Methoden und Fragestellungen für die Sprach-, Kultur-, Sozial-, Kunst- und Medienwissenschaften zu

leisten vermögen und was sie von diesen an Impulsen erhalten haben. Der Literaturbegriff ist so weit gefasst, dass er literarische Erscheinungsformen sowohl der Elite- als auch der Massenkultur und ihrer neuen Medien einbezieht, die ästhetischen Affinitäten von Literatur und anderen Künsten beachtet und Literarizitätsmerkmale von Texten, die gewöhnlich nicht der Kunst zugerechnet werden, in den Blick bekommt. Die Bände möchten dabei nicht zuletzt zeigen, welche Kompetenzen Literaturwissenschaft zur Analyse und Beschreibung eines breiten Spektrums von Kulturphänomenen vermitteln kann. Man muss nicht gleich die gesamte Kultur zu textuellen Sachverhalten erklären und damit die Zuständigkeiten der Literaturwissenschaft ins Grenzenlose ausweiten. Es gibt jedoch viele für andere Disziplinen wichtig gewordene Forschungsbereiche, in denen Literaturwissenschaft aufgrund der besonderen Beschaffenheit ihrer Gegenstände einschlägige und langjährige analytische Erfahrungen gesammelt hat, etwa im Umgang mit diversen Formen des Erzählens, mit bildlichen Redeweisen, mit Fiktionalität, mit der Beziehung von Texten auf andere Texte oder mit kultureller Fremdheit.

Der erste Band gibt einen einführenden Überblick über Gegenstände und Grundbegriffe der Literaturwissenschaft auf der Basis gegenwärtiger Positionen. Die Systematik orientiert sich an einem Modell literarischer Kommunikation, das vom literarischen Text und seinen Merkmalen ausgeht, Instanzen der literarischen Produktion und Rezeption beschreibt und die medialen, institutionellen und normativen Bedingungen, die Instanzen reflexiver Selbstbeobachtung sowie die Kontexte literarischer Kommunikation mit einbezieht.

Der zweite Band stellt divergierende Verfahrensweisen und Konzepte der Literaturwissenschaft vor. Er vertieft, relativiert und problematisiert damit einige Ausführungen aus dem ersten Band. Analog zum Aufbau des ersten Bandes stehen hier Konzepte der Bearbeitung, Beschreibung, Analyse, Interpretation und Bewertung von literarischen Texten am Anfang. Weitere Kapitel geben einen ebenfalls an den zentralen Instanzen literarischer Kommunikation orientierten Überblick über Theorien, Methoden und Fragestellungen der Literaturwissenschaft und der Literaturgeschichtsschrei-

bung. Das abschließende Kapitel informiert über Aspekte interdisziplinären Arbeitens und über die Beziehungen zwischen Literaturwissenschaft und zwölf anderen wissenschaftlichen Disziplinen.

Im dritten Band beobachtet, beschreibt und reflektiert sich Literaturwissenschaft selbst, und zwar zunächst historisch, dann gegenwartsbezogen im Blick auf die unterschiedlichen Institutionen, in denen Literaturwissenschaft betrieben wird. Weitere Kapitel widmen sich den Berufsfeldern, in denen Literaturwissenschaftler tätig sind, ihrer Schreib- und Publikationspraxis und dabei nicht zuletzt ihren Hilfsmitteln und Methoden der Recherche.

An dem Handbuch haben Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen mitgearbeitet, nicht nur aus der Germanistik, sondern auch der Anglistik, Romanistik, Slawistik oder Komparatistik, aus der Sprach-, Theater-, Medien-, Buch- oder Bibliothekswissenschaft. Auch wenn das Handbuch in deutscher Sprache verfasst ist, sich also vorrangig an ein deutschsprachiges Publikum wendet und wenn die exemplarisch ausgewählten Texte und Gegenstandsbereiche überwiegend dem deutschsprachigen Raum entnommen sind, ist es kein Handbuch einer deutschen oder germanistischen Literaturwissenschaft. Literaturwissenschaft ist aufgrund zwangsläufig eingeschränkter Kompetenzen, Spezialisierungen und divergierender Funktionszusammenhänge zwar nach wie vor hinsichtlich ihrer Untersuchungsgegenstände nationalphilologischen Begrenzungen unterworfen und auch in der komparatistischen Praxis meist auf eine stark eingegrenzte Zahl sprachlicher Kulturen beschränkt, ihre Begriffs- und Theoriebildung sowie ihre analytischen Instrumentarien sind jedoch transnational.

Darin zumindest gleicht dieses Handbuch den erwähnten Handbüchern zur Weltgeschichte der Literatur. Und auch wenn die Literaturgeschichte nicht sein zentraler Gegenstand ist, sondern nur exemplarische Berücksichtigung findet, ist die Historizität literaturwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstände ständiger Bezugspunkt der Ausführungen. Denn es ist die historisch-kulturelle Fremdheit und es sind generell Störungen in literarischen Kommunikationsprozessen, die das prototypische Szenarium literaturwissenschaftlicher Tätigkeit und Kommunikation kennzeichnen: die

Konfrontation mit nur bruchstückhaft überlieferten, entstellten, der Öffentlichkeit schwer zugänglichen, verschwundenen, vom Verschwinden oder Vergessen bedrohten Texten oder mit solchen, die kaum noch verständlich oder gravierenden Missverständnissen ausgesetzt sind, die es aber wert scheinen, noch in der Gegenwart gelesen zu werden. Hier ist das ganze Instrumentarium professioneller Umgangsformen mit Texten gefordert: das der Editionsphilologie, der Textanalyse, der Kontextualisierung und der Interpretation. Sogar noch dort, wo dekonstruktivistisch die Lesbarkeit von literarischen Texten prinzipiell in Frage gestellt wird und alle analytischen Anstrengungen auf den Nachweis hinauslaufen, dass Texte einen ihnen zugewiesenen Sinn unterlaufen, ist das Bemühen erkennbar, falsches, textunangemessenes Verstehen zugunsten eines adäquateren zu verhindern.

Wie in anderen Humanwissenschaften, etwa in der Neurologie und Psychologie, sind es auch in der Literaturwissenschaft Störungen, Abweichungen vom glatten, normalen und unauffälligen Funktionieren der Untersuchungsobjekte, die den Erkenntnisprozess fördern. In der Linguistik hilft die Bildung ungrammatischer Sätze, grammatische Regeln zu erkennen. Literaturwissenschaft ist ständig mit sprachlichen Gegenständen befasst, die es selbst darauf anlegen, aufmerksamkeitsbindende und erkenntnisfördernde Abweichungen von normalsprachlichen Regeln und alltäglichen Kommunikationsroutinen zu generieren, die damit zusätzlich zu ihrer oft historisch bedingten Unverständlichkeit dem Verstehen Schwierigkeiten bereiten und eine Herausforderung sind, die literarischen Verfahrensweisen zu durchschauen.

Neben und zusammen mit partiellen Reduzierungen von Störungen in literarischen Kommunikationsprozessen hat es sich Literaturwissenschaft zur Aufgabe gemacht, Einsichten in das Funktionieren solcher Prozesse zu gewinnen. Dass sie dabei dazu neigt, die Grenzen philologischer Kernkompetenz ständig zu überschreiten, ihre Gegenstandsbereiche auszuweiten und versuchsweise Orientierungshilfen bei anderen Wissenschaften zu suchen, und zwar mit wechselnden Vorlieben, ist ihr oft vorgeworfen worden, vor allem von Vertretern der Literaturwissenschaft selbst, die um die Identität ihres Faches und damit auch um die ei-

gene besorgt sind. Der Hauptgrund dafür, dass Literaturwissenschaft solche Risiken potenziell dilettantischer Anlehnungen an ›fachfremde‹ Disziplinen eingeht, ist allerdings in der Komplexität literarischer Kommunikation selbst zu sehen. Literatur ist ein Produkt kreativen Denkens, Fantasierens, Formulierens und Schreibens, sie wird verbreitet, bedarf dazu diverser Medien und Institutionen, und sie wird gehört oder gelesen. Und alle diese Teilbereiche literarischer Kommunikation unterliegen rechtlichen, ökonomischen und anderen Normierungsprozessen und werden, in Poetiken und Ästhetiken, von selbstreflexiven Prozessen begleitet. Autoren beschäftigen sich und ihre Leser im Medium von literarischen Texten mit allen möglichen Dingen und sie beziehen sich dabei auf Religion und Philosophie, Kunst und Wissenschaft, Recht, Wirtschaft und nicht zuletzt auf Politik. Literaturwissenschaft kann das alles nicht ausklammern, wenn sie ihre Gegenstände mit entsprechender Komplexität untersuchen möchte.

Dilettanten bleiben Literaturwissenschaftler wohl ohnehin ihr Leben lang. Allein schon die Menge der Texte, die sie eigentlich gelesen haben sollten, und ein fragiles Gedächtnis, das vom Gelesenen schon nach kurzer Zeit nur noch Bruchstücke in Erinnerung behält und zu ständiger Wiederholungslektüre anhält, verurteilen sie dazu. Da helfen nur Beschränkungen, Spezialisierungen und Blicke darauf, was andere Spezialisten in den Forschungsfeldern erarbeitet haben, auf die man sich selbst nicht eigenständig einlassen konnte. Und hilfreich ist weiterhin eine gewisse Stabilität der Konzepte und Verfahrensweisen im Umgang mit den Forschungsobjekten.

Das ist allerdings die Perspektive eines einzelnen Wissenschaftlers. Begreift er sich als Bestandteil eines Systems, ist er inzwischen gewohnt, die Ausweitung literaturwissenschaftlicher Gegenstandsbereiche und die Spezialisierungen auf einzelne dieser Bereiche als Ausdifferenzierungsprozesse innerhalb des Systems zu beschreiben. Das System scheint dann zu leisten, was er selbst nicht oder nur in kleinen Bereichen zu leisten vermag, es organisiert die Leistungen seiner Bestandteile und stellt sie den am System beteiligten Institutionen oder auch seiner Umwelt zur Verfügung. Für alle Teilbereiche des literarischen Kommunikationsprozesses,

über die dieses Handbuch informiert, gibt es Spezialisten und diese sind teilweise wiederum eingebunden in eigene Disziplinen, die sich innerhalb oder gegenüber der Literaturwissenschaft verselbstständigt haben. Für die Prozesse literarischer Produktivität beansprucht zum Teil die Kreativitätsforschung ihre Zuständigkeit, für das Verlegen und Vertreiben von Büchern die Buchwissenschaft, die wiederum mit der Bibliothekswissenschaft interagiert. An Forschungen zu den Medien und Institutionen der Literaturvermittlung sind Film- und Medienwissenschaft, die Literaturdidaktik und nicht zuletzt die Theaterwissenschaft beteiligt. Was die Rezeption von Literatur angeht, so hat sich eine Lese- und Leserforschung etabliert. Spezialisierungen innerhalb der Literaturwissenschaft erfolgen unter anderem in der Gattungsforschung. Im letzten Jahrzehnt hat sich besonders die Narratologie zu einem eigenständigen Forschungsbereich entwickelt, ansatzweise zum Beispiel auch die Biografieforschung. Konstituiert hat sich nicht zuletzt ein Forschungsfeld, in dem die Literaturwissenschaft ihre eigene Entwicklung und Organisation

untersucht, sich als Wissenschaftsgeschichte selbst reflektiert.

Solche Spezialisierungen und institutionellen Ausdifferenzierungen erhöhen die Leistungsfähigkeit des Wissenschaftssystems erheblich, sie haben jedoch einen hohen Preis, der den Gewinn gefährdet, manche Besorgnis um die Identität eines Faches gerechtfertigt erscheinen lässt und Programme zur Entdifferenzierung initiiert. Er besteht darin, dass sich die spezialisierten Institutionen und Forschungsgebiete oft nicht mehr gegenseitig wahrnehmen, ihre Wissensbestände nicht mehr abgleichen und nicht mehr den Stellenwert erkennen, den sie in größeren Zusammenhängen haben.

Ausdifferenzierungen eines Systems müssen in systemtheoretischer Perspektive mit wachsenden Integrationsleistungen einhergehen. Im Blick auf das Gesamtsystem der Wissenschaft entspricht dem seit Jahren das Postulat inter- und transdisziplinärer Forschung. Innerhalb einer Wissenschaft können auch Handbücher dazu geeignet sein, solche Integrationsleistungen zu erbringen.

# 1. Literatur und Text

Zu allen Zeiten, auf allen Kontinenten sowie in allen Bildungs-, Alters- und Gesellschaftsschichten begegnen uns Formen des mündlichen oder schriftlichen Sprachgebrauchs, die aufgrund bestimmter Merkmale und Eigenarten als ›literarische Kommunikation‹ bezeichnet werden können und bezeichnet worden sind. Vom Arbeitslied über das Märchen und den Kriegsgesang bis hin zum Ideendrama oder zum Fantasy-Roman gibt es einen außerordentlichen Reichtum an Spielarten und Erscheinungsformen dessen, was seit dem späten 18. Jh. als ›Literatur‹ bezeichnet und wahrgenommen wird.

Die Ausgangssituation, in die sich die Literaturwissenschaft gestellt sieht, ist deshalb nicht einfacher als z. B. die der Biologie oder der Astronomie. Hier wie dort ist der Wissenschaftler zunächst mit einer verwirrenden Fülle sehr unterschiedlicher Phänomene konfrontiert, die sich nur schwer einem gemeinsamen Begriff subsumieren lassen. Zu diesem Problem tritt erschwerend hinzu, dass bei der Definition wissenschaftlicher Grundbegriffe fast unausweichlich die Interessen und Neigungen der Akteure mit ins Spiel kommen. Und anders als bei den Fachtermini im engeren Sinne gehören im Falle dieser Grundbegriffe nicht nur die zuständigen Experten zu den besagten Akteuren. Wie die Kategorien ›Rotverschiebung‹, ›Zentrosom‹ oder ›Alexandriner‹ korrekt definiert werden können, ist eine Frage, deren Beantwortung man gerne den Wissenschaftlern überlässt. Begriffe wie ›Leben‹, ›Himmel‹ oder ›Literatur‹ spielen hingegen auch in vielen außerwissenschaftlichen Diskursen eine bedeutende Rolle. Jeder kennt und verwendet – zumindest gelegentlich – diese Ausdrücke, und kaum jemand wäre bereit, den zuständigen

Experten die alleinige Definitionsmacht über solche allgemeineren Kategorien zu überlassen.

Das ist gut so. Denn es zeigt, dass die damit bezeichneten Objekte und Sachverhalte keine Randphänomene sind, über die sich zu streiten nicht lohnen würde. Die Teilhabe an literarischer Kommunikation ist für viele Menschen kein gleichgültiges Exerzitium, sondern eine wichtige Möglichkeit, sich Selbstbestätigung, Trost, Ablenkung, Orientierung, Anregung, Information und vieles andere zu verschaffen. Ob dies durch das Mitträllern von Schlagertexten, das Durchdenken philosophischer Sonette, die Lektüre pornografischer Romane oder den Besuch avantgardistischer Theaterinszenierungen realisiert wird, muss dem Literaturwissenschaftler zunächst einerlei sein.

Die Aufgabe einer modernen, unvoreingenommenen Literaturwissenschaft kann nicht darin bestehen, den Literaturgeschmack einer bestimmten Bildungs-, Alters- oder Gesellschaftsschicht zu verabsolutieren und eine dazu passende Literaturdefinition zu propagieren. Vielmehr muss mit Hilfe eines weit gefassten und anpassungsfähigen Begriffs von literarischer Kommunikation gearbeitet werden, der es erlaubt, das Verhalten aller am Prozess der literarischen Kommunikation Beteiligten – seien sie alt oder jung, reich oder arm, gebildet oder ungebildet – wissenschaftlich zu beschreiben. In Gestalt des ›Dreikreisschemas‹ soll nun ein diese Anforderungen erfüllender Literaturbegriff vorgestellt werden. Dabei wird von figurativen Verwendungen des Begriffs ›Literatur‹ abgesehen, wie sie z. B. in der abbreviatorisch-metonymischen Benutzung zur Bezeichnung einer Institution (›Literaturarchiv‹) oder eines Subsystems der Gegenwartskultur (›Literaturszene‹) vorliegen (vgl. Weimar 2000).

## 1.1 Zum Begriff ›Literatur‹

Ein eigentlich selbstverständliches und deshalb in manchen Literaturdefinitionen nicht einmal ausdrücklich genanntes Merkmal jeder Art von Literatur ist ihre Sprachlichkeit. Was immer man sonst auch von einem literarischen Werk erwartet: In jedem Fall handelt es sich um eine (in der Regel definierte und ihrem Umfang nach limitierte) Abfolge sprachlicher Zeichen. Solche sprachlichen Zeichen begegnen uns in der mündlichen Sprache als mit dem Ohr wahrzunehmende Laute und in der geschriebenen Sprache als mit dem Auge wahrzunehmende Buchstaben (bzw. in nicht-alphabetischen Schriften als Piktogramme, Ideogramme oder Silbenzeichen; vgl. I.1.2). Die Fährte eines Rehs oder der Gesang einer Nachtigall können also zwar – wie jedes andere Phänomen auch – zum Gegenstand eines literarischen Werkes gemacht oder mit sprachlich-literarischen Zeichen kombiniert werden (vgl. I.1.6), doch sie selbst sind an und für sich keine symbolischen, auf Konvention beruhenden sprachlichen Zeichen und deshalb nicht selbst literarischer Natur. Ein literarischer Text besteht also in jedem Fall (hauptsächlich und zum größten Teil) aus einer festgelegten, längeren oder kürzeren, in der Regel endlichen Abfolge von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen.

Bei dieser Festlegung handelt es sich aber nicht um eine hinreichende, sondern nur um eine notwendige Bedingung, die ja auch z. B. von Telefongesprächen, SMS-Nachrichten oder Anfeuerungsrufen erfüllt wird. Es müssen also weitere Bedingungen erfüllt sein, damit eine Zeichenfolge als ›literarischer Text‹ bezeichnet werden kann.

Drei derartige Bedingungen haben sich in der Geschichte der literarischen Kommunikation und der Literaturwissenschaft als Konstanten erwiesen, auf die immer und immer wieder rekurriert wurde: erstens die Fixierung (Speicherung), zweitens die Fiktionalität (Erfundensein) und drittens die Poetizität (künstlerische Sprachgestaltung). In den Abschnitten 1.2, 1.3 und 1.4 werden diese drei Kriterien einer detaillierteren Analyse unterzogen, wobei sich zeigt, dass ihre exakte Bestimmung mit vielerlei Schwierigkeiten verbunden ist.

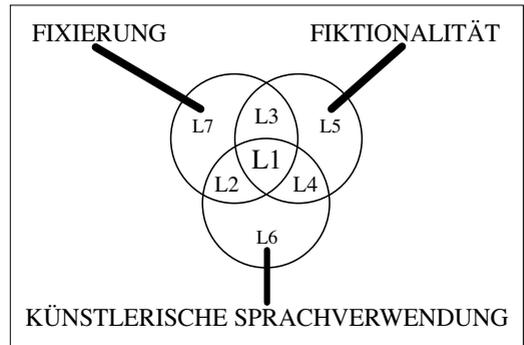
Zunächst soll jedoch vorgeführt werden, wie sich diese drei Bedingungen in Gestalt des schon erwähnten Dreikreisschemas so miteinander kombinieren lassen, dass sich daraus ein sieben Teilmengen umfassender, in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen anwendbarer Literaturbegriff gewinnen lässt (vgl. Schneider 2000, 9–20). Denn die genannten drei Kriterien müssen nicht unbedingt alle drei gleichzeitig erfüllt werden. Nicht selten genügt es bereits, dass eine Abfolge sprachlicher Zeichen nur zwei dieser drei Bedingungen erfüllt, um sie als ›literarisches Werk‹ zu bezeichnen. Und in manchen Fällen genügt hierzu sogar die Erfüllung eines einzigen der drei Kriterien. Folgende Formulierung kann deshalb als adäquate Definition des Literaturbegriffs gelten: *Ein literarischer Text ist eine Abfolge von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert und/oder sprachkünstlerisch gestaltet und/oder ihrem Inhalt nach fiktional ist.*

Der in dieser Definition enthaltene Ausdruck ›Text‹ hat in der Semiotik und in der Philologie mehrere unterschiedliche Bedeutungsnuancen (vgl. Knobloch 1990). Er bezeichnet eine in der Regel definierte und finite Sequenz von (1) Schriftzeichen, (2) sprachlichen Zeichen (also auch gesprochenen Lauten) oder (3) Zeichen im Allgemeinen, zu denen auch ikonische Zeichen (Bilder) oder indexikalische Zeichen (z. B. Tierfährten) gehören. Man kann deshalb auch die improvisierte Ansprache eines Festredners als einen ›Text‹ bezeichnen (Bedeutungsnuance 2), ja es lässt sich sogar eine Aussage wie die formulieren, dass sich die an einer Wasserstelle überkreuzenden Tierfährten für den routinierten Spurenleser zu einem komplexen Text verdichten (Bedeutungsnuance 3).

Die weiteste Verbreitung findet jedoch die Bedeutungsnuance (1), wobei gelegentlich der Ausdruck ›Text‹ für gedruckte Sequenzen von Schriftzeichen reserviert bleibt, während man z. B. bei der Präsentation derartiger Zeichensequenzen auf einem Monitor von einer ›Datei‹ spricht. Gängige Ausdrücke wie ›Videotext‹ oder ›Textdatei‹ erschweren es jedoch, diese Differenzierung aufrechtzuerhalten.

Im Hinblick auf überlieferungs- und editionsge- schichtliche Probleme, wie sie gerade bei älteren Texten immer wieder auftauchen, ist noch zu ver- merken, dass die in der Erläuterung zur Definition genannten Begriffe ›definiert‹ und ›finit‹ nicht mit Ausdrücken wie ›statisch‹ oder ›gleichumfänglich‹ verwechselt werden dürfen. ›Definiert‹ meint hier nicht, dass der Wortlaut eines Textes im Verlauf sei- ner Überlieferungsgeschichte völlig unverändert bleibt, sondern nur, dass Variationen des Wortlau- tes, wie sie z. B. in der Folge von Zensureingriffen oder Angleichungen an die jeweils aktuelle Ortho- grafie immer wieder auftreten, nach bestimmten Prinzipien und Regeln erfolgen, die letztlich re- konstruierbar sind. Obwohl jeder Text damit inner- halb gewisser Grenzen Veränderungen unterliegt, geht eine dem entsprechende Dynamisierung des Textbegriffes in der Philologie keineswegs so weit, dass jedermann nach Gutdünken in den überliefer- ten Wortlaut eingreifen könnte. Was den Ausdruck ›finit‹ betrifft, so meint er nur, dass der Text einen markierten, vom Durchschnittsleser klar identifi- zierbaren Anfang und ein ebensolches Ende hat. Auch wenn vielleicht der Wortlaut dieses Anfangs oder Endes in verschiedenen Textausgaben ver- schieden ist, kann doch der Leser erkennen, an welcher Stelle er den Lektüreprozess beginnen und wo er ihn beenden soll.

Durch die Entwicklung der Internet-Literatur ist es allerdings in gewisser Hinsicht problematisch geworden, Endlichkeit und Definiertheit als kon- stituierende Elemente der Textdefinition zu verste- hen. Manche Texte der elektronischen Literatur sind offen und variabel, das heißt sie werden stän- dig ergänzt und/oder von ihren Autoren – ge- legentlich mit Hilfe von Zufallsgeneratoren – verän- dert, so dass sie bei jedem Rezeptionsvorgang an- ders aussehen. Solche metamorphotischen Texte sprengen in gewissem Sinne den Textbegriff, wenn- gleich andererseits einfach die Summe aller tat- sächlich realisierten Varianten, die ja zu einem ge- gebenen Untersuchungszeitpunkt immer definiert und finit ist, als diejenige Sequenz angesehen wer- den kann, die einen spezifischen Text konstituiert. Quantitativ handelt es sich bisher um ein Randphä- nomen, das in der breiteren literarischen Öffent- lichkeit noch keine Infragestellung der oben skiz- zierten Hauptvarianten des Textbegriffes erforder-



lich gemacht und nach sich gezogen hat (vgl. Kammer 1990).

Das nun zu erläuternde Dreikreisschema, in das jetzt eingeführt werden soll, beruht auf der Vorstel- lung, dass in unterschiedlichen Gebrauchszusam- menhängen auf unterschiedliche Teilmengen der insgesamt die Literatur bildenden Texte rekuriert wird und dass die Literaturwissenschaft ein Be- schreibungsmodell benötigt, das es ihr ermöglicht, alle diese unterschiedlichen Bedeutungsvarianten des Ausdrucks ›Literatur‹ von einer übergeord- neten Position aus zu beschreiben und zu analysie- ren.

Die Kombination der drei Kriterien und ihre grafische Veranschaulichung in Form des Drei- kreisschemas ergeben sieben Teilmengen. Nur in der Kategorie L1 sind alle drei Kriterien erfüllt. In den Teilmengen L2, L3 und L4 finden sich hinge- gen Texte, die nur zwei der drei Bedingungen erfü- len. Und in den Kreissegmenten L5, L6 und L7 sind jene Texte untergebracht, die nur ein einziges Kri- terium erfüllen.

Da es sich um ein Metamodell handelt, spielt es keine Rolle, ob die damit analysierten Literaturbe- griffe substanzialistisch oder konstruktivistisch de- finiert werden. Ein substanzialistischer Literatur- begriff unterstellt, dass ein Text an und für sich diese oder jene Eigenschaft hat, dass er also z. B. fiktional ist, unabhängig davon, ob ein Leser dieses Textes subjektiv diese objektiv vorhandene Fikto- nalität erkennt oder nicht. Ein konstruktivistischer Literaturbegriff basiert demgegenüber auf der Vor- stellung, dass ein bestimmter Text nicht an und für sich diese oder jene Eigenschaft hat, dass er also z. B. nicht an und für sich fiktional ist, sondern dass

die Zuschreibung des Merkmals ›Fiktionalität‹ ein Akt des jeweiligen Beobachters ist, der in Abhängigkeit von seinen spezifischen Kenntnissen, Neigungen und Überzeugungen seine Vorstellung von diesem Text als einem fiktionalen Text konstruiert. Im einen wie im anderen Fall erlaubt es das Dreikreisschema, eine bestimmte Verwendung des Begriffs ›Literatur‹ zu erfassen oder auch eine schwankende, womöglich widersprüchliche oder bestimmten strategischen Zwecken dienende Verwendung dieses Ausdrucks innerhalb eines bestimmten Argumentationsganges aufzudecken.

Nicht wenige Literaturwissenschaftler, Literaturhistoriker oder allgemein am Prozess der literarischen Kommunikation Beteiligte neigen dazu, offen oder unter der Hand die neutral-deskriptive Kategorie ›Literatur‹ mit wertenden, normativen Kriterien anzureichern.<sup>1</sup> Der Ausdruck ›Literatur‹ wird dann zu einem Ehrentitel, der nur solchen Texten verliehen wird, die diese oder jene Grund- und Hauptfrage des menschlichen Daseins thematisieren, die besonders vieldeutig oder tief sinnig sind, die mit interesselosem Wohlgefallen rezipiert werden können, die stilistisch innovativ sind, die angeblich überzeitliche Wahrheiten verkünden, die der Emanzipation und dem Fortschritt dienen und was es der löblichen Eigenschaften sonst noch geben mag, die man aus dem Blickwinkel dieser oder jener Weltanschauung und Geschmacksneigung in einem künstlerischen Werk gerne realisiert sehen und wiederfinden würde.

Solche wertenden Zusatzkriterien haben in einem wissenschaftlichen Modell zur Beschreibung und Analyse des Phänomens ›Literatur‹ keinen Platz. Sie können und sollen jedoch zum Gegenstand ästhetik- und wissenschaftsgeschichtlicher Analysen gemacht werden, wobei es das Dreikreisschema ermöglicht, solche Wertungen zu erfassen und zu analysieren. So ließe sich beispielsweise feststellen, dass der Literaturhistoriker X in einem bestimmten Gebrauchszusammenhang einen Literaturbegriff verwendet, der nur die Kategorien L1 und L2 umfasst und der zusätzlich alle Texte ausschließt, die nach seiner Auffassung nicht eine der Grundfragen des menschlichen Daseins (Liebe,

Tod, Identität usw.) thematisieren. Oder man könnte konstatieren, dass der Literaturkritiker Y nur solche Texte als ›literarisch‹ gelten lässt, die den Kategorien L1 bis L4 angehören und die außerdem seiner so oder so gearteten Vorstellung von gesellschaftlichem Fortschritt entsprechen. Derartige wertende Literaturbegriffe sind in manchen Kontexten (z. B. Einwerbung von Fördermitteln für ein Literaturfestival bei Sponsoren aus der Wirtschaft) funktional und legitim. In einem wissenschaftlichen Kontext können sie jedoch immer nur als Analyseobjekt, niemals als Analyseinstrument fungieren. Vorsorglich sei in diesem Zusammenhang schon darauf hingewiesen, dass der im Dreikreisschema zu findende Ausdruck ›künstlerische Sprachverwendung‹, wie in Kapitel 1.4 noch im Detail gezeigt wird, hier nicht normativ, sondern unter Bezugnahme auf Kategorien der Deviationsstilistik streng deskriptiv benutzt wird.

Welche Texte sind in den sieben verschiedenen Teilmengen des Dreikreisschemas typischerweise anzutreffen? Von einem konstruktivistischen Standpunkt aus wäre diese Frage im Prinzip natürlich defensiver zu beantworten als von einem substanzialistischen. Selbst der radikalste Konstruktivist neigt jedoch, wie die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung lehrt, in der konkreten Praxis so gut wie niemals dazu, Beipackzettel der Kategorie L1 zuzuordnen oder Heines ›Loreley‹ in der Kategorie L7 zu verorten. Obwohl es letztlich von ästhetischen und wissenschaftstheoretischen Prämissen abhängt, welche Texte man in welcher Teilmenge ansiedelt, sei hier deshalb zum Zwecke der Veranschaulichung kurz erläutert, was in der Praxis des philologischen Alltagsgeschäfts im Regelfall den Inhalt der sieben Teilmengen des Dreikreisschemas konstituiert.

L1 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert und sprachkünstlerisch gestaltet und ihrem Inhalt nach fiktional sind: Zu dieser Gruppe werden üblicherweise Werke wie Homers *Odysee*, Vergils *Äneis*, das anonyme *Nibelungenlied*, Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Faust*, Flauberts *Madame Bovary* oder Ingeborg Bachmanns *Anrufung des Großen Bären* gerechnet. So gut wie niemals unterliegt es einem Zweifel, dass diese Werke alle drei genannten Kriterien erfüllen.

<sup>1</sup> Vgl. Helmut Arntzen: *Der Literaturbegriff*. München 1984.

L2 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert und sprachkünstlerisch gestaltet, jedoch ihrem Inhalt nach nicht fiktional sind: Zu dieser Teilmenge werden üblicherweise sprachkünstlerisch gestaltete Texte aus Gattungen wie dem Reisebericht, dem Tagebuch, dem Brief, dem Essay, der Glosse oder der Autobiografie gerechnet. Beispiele hierfür wären etwa Georg Forsters *Reise um die Welt*, André Gides Tagebücher, Ciceros Briefe, Francis Bacons *Essays*, die Glossen von Karl Kraus oder Wolfgang Koeppens *Jugend*. Nicht selten werden Texte dieses Typs als Quellen für die Exegese anderer, der Kategorie L1 zuzuordnender Werke ihrer Verfasser benutzt. In Gesamtausgaben werden derartige Schriften, die manchmal als ›halbliterarisch‹ bezeichnet werden, in der Regel mit abgedruckt.

L3 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert und ihrem Inhalt nach fiktional, jedoch nicht sprachkünstlerisch gestaltet sind: In dieser Gruppe findet sich der größte Teil dessen, was in der literarischen Öffentlichkeit als Unterhaltungs- oder Trivialliteratur bezeichnet wird. Rein quantitativ ist diese Teilmenge mächtiger als die Mengen L1 und L2, doch da das (hier neutral-deskriptiv gebrauchte) Merkmal der fehlenden sprachkünstlerischen Gestaltung nach wie vor weithin im Sinne einer Negativwertung verstanden wird, entfiel und entfällt auf Texte dieses Typs ein weitaus geringerer Teil der literaturwissenschaftlichen Analysearbeit als auf Schriften der Kategorien L1 und L2. Wenn Literaturgeschichte nicht als eine Auflistung der nach Ansicht der Bildungseliten noch heute lesenswerten Werke aus vergangenen Epochen, sondern als Geschichte der tatsächlich gelesenen Literatur aufgefasst werden soll, muss diese Asymmetrie eliminiert werden.

L4 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die ihrem Inhalt nach fiktional und sprachkünstlerisch gestaltet, jedoch nicht fixiert sind: Zu dieser Kategorie gehört ein großer Teil der sogenannten ›Alltagserzählungen‹, wie sie jedermann in bestimmten Situationen zu verfertigen versucht. Ein gutes Beispiel stellen etwa die spontan improvisierten, jedoch in einem märchenhaften oder sonstwie dem Stil der Kinderliteratur angenäherten Ton vorgetragenen Gute-Nacht-Geschichten dar, mit denen Eltern ihre Kin-

der zum Einschlafen zu bringen versuchen. Auch manche Produktionen des Stegreiftheaters sowie einige Texte aus dem Bereich der oben erwähnten Internet-Literatur können dieser Teilmenge zugeordnet werden. Bei allen nicht-fixierten literarischen Texten (also L4, L5 und L6) hat die Literaturwissenschaft mit dem bekannten Beobachterparadoxon zu kämpfen: Die wissenschaftliche Analyse setzt eine Fixierung voraus, durch die solche Texte eines ihrer wesentlichen Merkmale beraubt werden. Die Beobachtung verändert also das Beobachtete, das sich gleichsam den Händen des Analysierenden ständig zu entwinden scheint. Das aus der Ethnologie bekannte Verfahren der ›teilnehmenden Beobachtung‹, das freilich in der Philologie bisher nur selten zur Anwendung gelangt, ermöglicht eine weitgehende Beseitigung dieser Schwierigkeit.

L5 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die ihrem Inhalt nach fiktional, jedoch nicht sprachkünstlerisch gestaltet und auch nicht fixiert sind: Texte dieses Typs gehören ebenfalls in den Bereich der ›Alltagserzählungen‹. Zu denken wäre beispielsweise an jenes gemeinschaftliche Fortspinnen einer Filmhandlung, wie es bei Cliques von Kindern oder Jugendlichen nach dem Besuch einer Kinovorführung zu beobachten ist. Auch ausformulierte Rache- oder Glücksfantasien (›Wenn wir zu Reichtum gelangen, dann ...‹) lassen sich dieser Kategorie subsumieren. Obwohl derartige Texte kulturgeschichtlich zu den frühesten Vorläufern der fiktionalen Literatur gehören dürften, haben sie in der Literaturwissenschaft bisher fast keine Beachtung gefunden.

L6 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die sprachkünstlerisch gestaltet, jedoch nicht fixiert und ihrem Inhalt nach nicht fiktional sind: Dieser Textgruppe gehören z. B. improvisierte Festansprachen in Versform an, wie man sie gelegentlich als Hochzeits- oder Geburtstagsgast zu hören bekommt. Auch in den Reimspielen der Kinder, in den Ausrufen der Marktschreier oder in den für die geistreiche Konversation charakteristischen Wortspielen finden sich Äußerungen, die eine Eingruppierung in die Kategorie L6 rechtfertigen.

L7 Definierte finite Sequenzen von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen, die fixiert, jedoch nicht

sprachkünstlerisch gestaltet und ihrem Inhalt nach nicht fiktional sind: In diese letzte Teilmenge gehören Textsorten wie z. B. Telefonbücher, Kochrezepte, Betriebsanleitungen, Beipackzettel, Pressemeldungen oder Seminararbeiten. Obwohl Texte dieses Typs gänzlich ›unliterarisch‹ wirken, können sie doch sogar in Werke der Kategorie L1 integriert werden. Darüber hinaus kommt es in vergleichsweise quellenarmen Philologien nicht selten vor, dass z. B. von der Literatur der alten Ägypter oder der Babylonier gesprochen wird und dass damit dann alle erhaltenen Textzeugnisse dieser Kultur gemeint sind.

### Begriffsgeschichte

Die Teilhabe an literarischer Kommunikation erfordert nicht per se die Hervorbringung oder gar die wissenschaftstheoretisch stimmige Definition eines Literaturbegriffes. Nur für die Bildungseliten ist es charakteristisch, dass sie ihr Tun und Handeln sowie die ihnen begegnenden Tatsachen und Sachverhalte auf den Begriff zu bringen und terminologisch zu klären versuchen.

Bis zum 18. Jh. waren das Griechische und das Lateinische die den Gelehrten vertrauten Wissenschafts- und Verkehrssprachen, die mit Ausdrücken wie *poiesis* (gr.: Hervorbringung, Erdichtung) oder *litteratus* (lat.: schriftkundig) eine Reihe von Termini bereitstellten, mit denen über das später als ›Literatur‹ bezeichnete Phänomen kommuniziert werden konnte. Dass diese griechischen und lateinischen Ausdrücke mit einer heute vorwissenschaftlich wirkenden Unschärfe benutzt wurden, hängt mit der unangefochtenen Stellung der damaligen Bildungseliten zusammen, die eine winzige Minderheit in einem Heer von Analphabeten bildeten.<sup>2</sup>

Erst als im Zuge der Reformation, der Aufklärung und dann verstärkt nach Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht im frühen 19. Jh. immer weitere Bevölkerungskreise an schriftlicher literarischer Kommunikation zu partizipieren begannen, entstand aus der Sicht der Bildungseliten, für

die das Deutsche inzwischen zur Wissenschafts- und Verkehrssprache geworden war und die das Studium der deutschen Literatur als eigenständige akademische Disziplin etabliert hatten, eine Motivation, den Begriff ›Literatur‹ möglichst präzise zu definieren und das damit Bezeichnete von den Lestoffen der Mittel- und Unterschichten abzugrenzen. Es entstanden deshalb zahlreiche normative Literaturdefinitionen, die das höhere gedankliche oder sprachliche Anspruchsniveau zu einem Wesensmerkmal ›echter‹, ›wahrer‹, ›eigentlicher‹ Literatur erklärten.<sup>3</sup> Seit den 1960er Jahren, im Zuge der Durchsetzung eines demokratisch-pluralistischen Kulturverständnisses, wurde in der Wissenschaft an die Stelle dieser normativen Definitionen eine deskriptive, auf einer Metaebene die verschiedenen Begriffsnuancen beschreibende Begriffserklärung zu stellen versucht, während in der außerwissenschaftlichen Diskussion ein Nebeneinander von relativistischen und rigoristisch-normativen Konzeptionen (Kanondebatte) existierte.

### Konkurrierende Begriffe

Alle Ausdrücke zur Bezeichnung der für literarische Kommunikation charakteristischen Formate rekurrten ursprünglich einseitig auf eines der im Dreikreisschema miteinander kombinierten Kriterien.

Wie der Begriff ›Literatur‹ selbst, der von *littera* (lat.: Buchstabe) abgeleitet wird, so rückt auch der Terminus ›Schrifttum‹ den Aspekt der schriftsprachlichen Fixierung in den Vordergrund. Die Bezeichnungen ›Belletristik‹ und ›Schöne Literatur‹ verweisen dagegen in erster Linie auf die Schönheit der sprachkünstlerischen Gestaltung. Und die Begriffe ›Poesie‹ und ›Dichtung‹ verweisen in der Hauptsache auf den Gesichtspunkt des Findens oder Erfindens.<sup>4</sup>

Alle diese Begriffe haben allerdings ihre eigene Geschichte, in der es durchaus vorkommen kann,

2 Vgl. Barbara Haupt (Hg.): *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*. Darmstadt 1985.

3 Vgl. Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart 1989.

4 Vgl. Gert Ueding u. a.: *Dichtung*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. II. Tübingen 1994, 668–736.

dass auch eine der beiden jeweils anderen Begriffsnuancen phasenweise stärker in das Bewusstsein der Sprachbenutzer rückt. Etymologische, wort- und begriffsgeschichtliche Studien zu allen diesen Begriffen, wie sie inzwischen in reicher Zahl vorliegen, beschreiben diese Sachverhalte in detaillierter Form.

Der in diesem Kontext zuletzt noch zu erwähnende Begriff ›Werk‹, der in der Philologie die Be-

deutung ›definierte finite Sequenz(en) von Sprachlauten und/oder Schriftzeichen als Ergebnis einer literarisch-künstlerischen Schöpfungstätigkeit (eines bestimmten Autors)‹ angenommen hat, enthält eine mit wissenschaftlichen Zwecken schwer zu vereinbarende positive Wertung, die es nach wie vor unmöglich macht, z. B. die Bestseller eines Groschenheftautors ohne scherzhaft-ironischen Unterton als seine ›Werke‹ zu bezeichnen.<sup>5</sup>

## 1.2 Formen der Fixierung

Definierte finite Sequenzen von Laut- oder Schriftzeichen erreichen, wenn für ihre nachhaltige Speicherung nicht speziell Sorge getragen wird, nur einen sehr begrenzten Rezipientenkreis. Der Klang des vorgetragenen Gedichtes verweht im Wind; die in Rinde oder Schiefer eingekratzten Schriftzeichen verblassen und verwittern. Wenn die besagten Sequenzen mit großer Mühe und Kunstfertigkeit hergestellt wurden oder ihrem Inhalt nach besonders wichtig und bedeutsam sind, ist es schade, wenn sie nur einigen wenigen Menschen zugänglich gemacht werden können. Und auch wenn sie per se an größere Rezipientenkreise adressiert sind, muss irgendwie dafür gesorgt werden, dass ihre Wirkung nicht im Hier und Jetzt verpufft.

Schon in den frühesten menschlichen Kulturen begegnen uns deshalb Versuche, Zeichensequenzen nachhaltig zu fixieren. Grundsätzlich lassen sich dabei zwei Hauptintentionen rekonstruieren, nämlich erstens die räumliche und zweitens die zeitliche Ausdehnung des Rezipientenkreises. Bei der räumlichen Expansion geht es um die ›Verpackung‹ und den Transport über größere Entfernungen hinweg, damit auch potenzielle Rezipienten an anderen, unter Umständen weit entfernten Orten die Zeichensequenzen wahrnehmen können. Bei der zeitlichen Expansion geht es um die Aufbewahrung, Archivierung, Speicherung der Sequenzen, damit diese auch noch nach Jahren und Jahrzehnten, also auch von Angehörigen nachfolgender Generationen gehört oder gesehen werden können.

Prinzipiell zu unterscheiden ist ferner zwischen der Fixierung von Graphemen/Phonemen einerseits und der Fixierung von Allographen/Allophonen andererseits. Im ersten Fall wird nur die Abfolge der an sich abstrakten Buchstaben oder Laute aufgezeichnet und gespeichert. Im zweiten Fall wird eine konkrete Realisation solcher Sequenzen, also z. B. eine spezielle Schriftart oder eine bestimmte Sprech- und Vortragsweise mit konserviert.

Man könnte zunächst glauben, dass erst im Zeitalter Gutenbergs oder sogar erst in der Ära der elektronischen Medien die Möglichkeit geschaffen wurde, Ton- oder Bildaufzeichnungen herzustellen und auf diese Weise komplexere Sequenzen von Graphemen, Allographen, Phonemen oder Allophonen zu fixieren. Doch nicht erst das Buch, der Schallplattenspieler und der Computer haben dies bewirkt. Vielmehr hat der Mensch von Beginn seiner Entwicklung an über ein Instrument verfügt, das man als höchst effiziente und leistungsfähige Kombination aus PC und Videokamera bezeichnen könnte – nämlich das Gehirn. Jeder Mensch verfügt über die Fähigkeit, sowohl abstrakte Graphem- oder Phonemsequenzen als auch konkrete allographische oder allophonische Realisationen und darüber hinaus auch noch stehende und laufende Bilder mit seinen fünf Sinnen wahrzunehmen, im

<sup>5</sup> Vgl. Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München 1997.

Gedächtnis aufzuzeichnen und mit Hilfe von Mund und Hand, Mimik und Gestik zu reproduzieren.

Das zuverlässige Auswendiglernen kann und muss deshalb als die erste und ursprünglichste Form der Fixierung aufgefasst werden. Die Ethnologie kennt viele illiterate Kulturen, deren reiche literarische Kultur von speziell dafür ausgebildeten Sängern, Rhapsoden, Weisen oder wie sie sonst genannt werden mögen, memoriert und regelmäßig zu bestimmten Anlässen oder Festtagen zu Gehör gebracht wurde und wird. Als das erste und kulturhistorisch wichtigste Speichermedium überhaupt kann deshalb das menschliche Gedächtnis gelten.

## Gedächtnis

Was wir in der Alltagssprache vereinfachend ›das Gedächtnis‹ nennen, stellt sich aus dem Blickwinkel der modernen Hirnforschung als hochgradig ausdifferenziertes System dar, in dem sich eine Vielzahl von Teilleistungen und -funktionen zu einem komplexen, sehr leistungsfähigen Organ verbinden. Hier ist nicht der Ort, um die Einzelheiten der Hirnphysiologie zu diskutieren, doch insgesamt ist im Auge zu behalten, dass wir heute nicht mehr pauschal von dem einen Gedächtnis sprechen können, sondern »in unterschiedliche, auch hierarchisch differenzierbare Gedächtnissysteme unterteilen müssen« (Markowitsch 2001, 230). Bestimmte, auch morphologisch divergierende Hirnareale sind für bestimmte Teilleistungen zuständig, kooperieren dabei jedoch auch netzwerkartig mit bestimmten anderen Arealen. Solchen physiologischen Einsichten entsprechen psychologische, nach denen Datenspeicherung im Hirn niemals ein rein intellektueller Vorgang, sondern ein Prozess ist, in dem auch emotionale und vegetativ-körperliche Faktoren eine Rolle spielen.

Die Kapazität des Gedächtnisses wird heute nicht selten unterschätzt, weil Menschen in modernen Gesellschaften gewohnheitsmäßig externe Zusatzspeicher wie Notizhefte, Tagebücher, Einkaufszettel, elektronische Adressverzeichnisse usw. verwenden, die ihnen die Last des Auswendiglernens abnehmen. Jeder Theaterbesucher weiß jedoch, dass ein Schauspieler mehrere tausend Verszeilen memorieren und (weitestgehend) wortgetreu re-

produzieren kann. In der Tat gibt es seit der Antike eine eigene, hochentwickelte Mnemotechnik, die eine enorme Steigerung der Behaltensleistung ermöglicht. Und ferner weiß jedermann aus Erfahrung, dass sich emotional aufwühlende Erlebnisse sowie tausendfach wiederholte, zur Alltagsroutine gewordene Handlungsabläufe besonders tief und nachhaltig einprägen. Mit Hilfe von ›Eselsbrücken‹, Emotionalisierungsstrategien und Iterations- oder Ritualisierungstechniken kann deshalb ohne Zweifel eine sehr zuverlässige und nachhaltige Memorierung von Zeichensequenzen erzielt werden. Die umfangreiche literarische Tradition ganzer Völker konnte bewahrt werden, indem kleine Gruppen von Rhapsoden oder Sängern das zu Memorierende unter sich aufteilten und sich in regelmäßigen Abständen gegenseitig ›abhörten‹ und korrigierten.

Solche regelmäßigen gegenseitigen Kontrollen sind allerdings auch ganz unverzichtbar; denn wie nicht erst die moderne Hirnforschung weiß, unterliegt die Gedächtnisleistung des Individuums bedeutenden Schwankungen und Restriktionen. Im Individuum stellt sich der Vorgang des Erinnerns letztlich als eine Konstruktionstätigkeit dar, in der – wie Zeugenbefragungen immer wieder zeigen – nicht nur die ›objektiven‹ Wahrnehmungen einer Person, sondern auch ihre subjektiven Interessen und Interpretationen zur Geltung kommen. Schon die Wahrnehmung selbst ist häufig sehr selektiv, und in der nachfolgenden Speicherung im Gehirn wird das Wahrgenommene immer wieder umgedeutet und mit dem aktuellen Ich-Bild des Memorierenden in Übereinstimmung gebracht (vgl. Schmidt 1991). Für das Auswendiglernen von Laut- oder Buchstabensequenzen bedeutet dies, dass alle Passagen von Umformulierung oder Weglassung bedroht sind, die inhaltlich mit den bewussten oder unbewussten Einstellungen des Memorierenden konfliktieren. Für jemanden, der seine Autobiografie schreiben möchte, ist sein eigenes Gedächtnis deshalb nur eine unter vielen relevanten Quellen – und gewiss nicht die zuverlässigste und ergiebigste.

Auch die intersubjektive Kontrolle, das regelmäßige gegenseitige Abhören, kann übrigens nur bis zu einem gewissen Grad als zuverlässiges Mittel gegen Verzerrungen und Umdeutungen angesehen werden. Denn das Verhältnis zwischen individu-

eller und kollektiver Erinnerung ist komplizierter, als man auf den ersten Blick glauben könnte. In der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung sind hierzu zwei widerstreitende Grundpositionen formuliert worden: Auf der einen Seite stehen John Locke und seine Nachfolger, die von einem Vorrang des individuellen Gedächtnisses ausgehen und die das kollektive Gedächtnis als eine Summe subjektiv-individueller Erinnerungen auffassen.<sup>6</sup> Auf der anderen Seite stehen Maurice Halbwachs und seine Schüler, die einen Vorrang des kollektiven Gedächtnisses postulieren, da das Individuum seine Erinnerungen in einem kollektiven Sprachsystem nach fremden Vorbildern konstruiert und in Einklang mit sozialen Konventionen und anerkannten Darstellungsmustern zu bringen versuche.<sup>7</sup> Paul Ricœur hat in diesem Streit eine vermittelnde Position zu erreichen versucht, indem er die Konstituierung des individuellen und die des kollektiven Gedächtnisses als gleichzeitige, wechselseitige, sich überkreuzende Prozesse darstellte.<sup>8</sup>

Neben der Frage, auf welche Weise Zeichensequenzen möglichst zuverlässig memoriert werden können, ist natürlich auch das Problem der Vorausswahl dieser Zeichensequenzen von literaturwissenschaftlichem Interesse. Denn nicht selten wird unterstellt, dass es Aufgabe der Literatur sei, die von einem bestimmten Kollektiv (Nation, Sprachgemeinschaft, Kulturkreis, Gesinnungsgemeinschaft, Milieu usw.) geteilte Weltansicht oder Lebensauffassung zu artikulieren, zu konservieren und gegenüber konkurrierenden Positionen wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Jan Assmann hat in diesem Zusammenhang vom ›kulturellen Gedächtnis‹ der Gesellschaften gesprochen, das ihre Identität maßgeblich konstituiert und sich z. B. in kollektiven Zeremonien, Ritualen oder Festen äußert, bei denen auch literarische Werke regelmäßig zum Vortrag gelangen (vgl. Assmann 1992; Erll 2005). War diese Feststellung bei Assmann zunächst auf das alte

Ägypten und vergleichbare Hochkulturen gemünzt, so haben neuere Forschungen zu zeigen versucht, dass solche Formen der Inszenierung eines kulturellen Gedächtnisses auch noch für die Identitätsbildung gegenwärtiger Gesellschaften von Belang sind. Pierre Nora hat in seiner Theorie der ›Erinnerungsorte‹ (*lieux de mémoire*) beschrieben, wie bestimmte Orte, Institutionen oder historische Persönlichkeiten zu Kristallisationspunkten einer kollektiven, identitätsstiftenden Erinnerung werden, die auch noch in einer modernen Gesellschaft wie der französischen mit mythischen und abergläubischen Vorstellungen angereichert sein kann.<sup>9</sup> Etienne François und Hagen Schulze haben diesen Gedanken aufgegriffen und in ihrem voluminösen Kompendium *Deutsche Erinnerungsorte* eine Vielzahl von Phänomenen wie z. B. die Märchen der Brüder Grimm, den Volkswagen, die Dolchstoß-Legende oder den Versailler Vertrag analysiert, die das kulturelle Gedächtnis und damit die nationale Identität der Deutschen (mit) konstituieren.<sup>10</sup> Wie Christiaan L. Hart Nibbrig in einer Positionsbestimmung der gegenwärtigen Kulturwissenschaften betonte, muss die Selbstwahrnehmung der sich durch ihr kulturelles Gedächtnis konstituierenden Kollektive beständig und kritisch mit ihrer Fremdwahrnehmung abgeglichen werden, damit nicht die Fixierung der kollektiven Erinnerungen zur Entdynamisierung des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses und zur borniert-nationalistischen Befestigung eines Kollektivs in der Wagenburg ›seines‹ kulturellen Gedächtnisses führt.<sup>11</sup>

## Schrift

Wenn der Umfang des zu Memorierenden die Kapazitäten des Gedächtnisses übersteigt oder wenn der Rezipientenkreis von Texten in räumlicher oder

6 Vgl. John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand* [1690]. Übers. von Carl Winckler. 2 Bde. Hamburg 1981.

7 Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin/Neuwied 1966.

8 Vgl. Paul Ricœur: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Übers. von Andreas Breiting/Henrik Richard Lesaar. Göttingen 1998.

9 Vgl. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übers. von Wolfgang Kaiser. Berlin 1990.

10 Vgl. Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. I. München 2001.

11 Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: Zwischen den Kulturen: Kulturwissenschaft als Grenzwissenschaft. In: Johannes Anderegg/Edith Anna Kunz (Hg.): *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*. Bielefeld 1999.

zeitlicher Hinsicht über das durch Reisen und mündliche Weitergabe zuverlässig erreichbare Maß hinaus erweitert werden soll, entsteht das Bedürfnis nach externen Zusatzspeichern. Und hierbei tritt sofort ein markanter Unterschied zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache hervor. Denn erst im späten 19. Jh. werden in Gestalt des Tonbands und der Schallplatte technische Apparaturen zur Tonaufzeichnung geschaffen. Demgegenüber gibt es schon in den frühesten Hochkulturen Verfahren zur nachhaltigen Fixierung, Konservierung und Dislozierung von Schriftzeichen. Sie wurden und werden in Holz, Stein und Metall geritzt, auf Stoff, Pergament oder Papier gemalt und gedruckt, schließlich auf Monitoren und Displays angezeigt. Diese Ungleichzeitigkeit der technischen Entwicklung lässt die Schrift als dauerhaft und zuverlässig erscheinen, während das gesprochene Wort oft als flüchtiger und damit als unzuverlässiger gilt.

In Buchstabenschriften wie der deutschen wird dieser Unterschied dadurch modifiziert, dass – um es vorsichtig zu formulieren – »Sprachlaute und Buchstaben als einander zugeordnet betrachtet werden«. <sup>12</sup> Aus der Sicht des linguistischen Laien kann die Schrift deshalb als zuverlässiges Medium der Lautaufzeichnung erscheinen. Tatsächlich gibt es jedoch in natürlichen Sprachen keine 1:1-Relation zwischen gesprochenen Lauten und geschriebenen Buchstaben. (Man vergleiche beispielsweise im Deutschen die Aussprache des ›G‹ in ›Gans‹, ›Genie‹, ›Gin‹, ›Jörg‹ und ›Ahnung‹ bzw. umgekehrt die Schreibung des langen ›I‹ in Wörtern wie ›Fibel‹, ›Brief‹, ›ihr‹, ›Vieh‹, ›Team‹ oder ›Feedback‹.) Vorleseübungen und Diktate in der Grundschule veranschaulichen, dass die Aussprache und die Schreibung eines Wortes nur bedingt aus einander erschlossen werden können. Im Falle von Piktogrammen und Ideogrammen tritt dieser Effekt naturgemäß noch deutlicher zutage. So kann etwa im Chinesischen die Aussprache eines Schriftzeichens, das dem Lesenden unbekannt ist, meist nicht aus der Form dieses Zeichens erschlossen werden. Hier wird klar erkennbar, dass die geschriebene und die

gesprochene Sprache im Prinzip zwei selbstständige, gleichrangige Erscheinungsformen von Sprache sind.

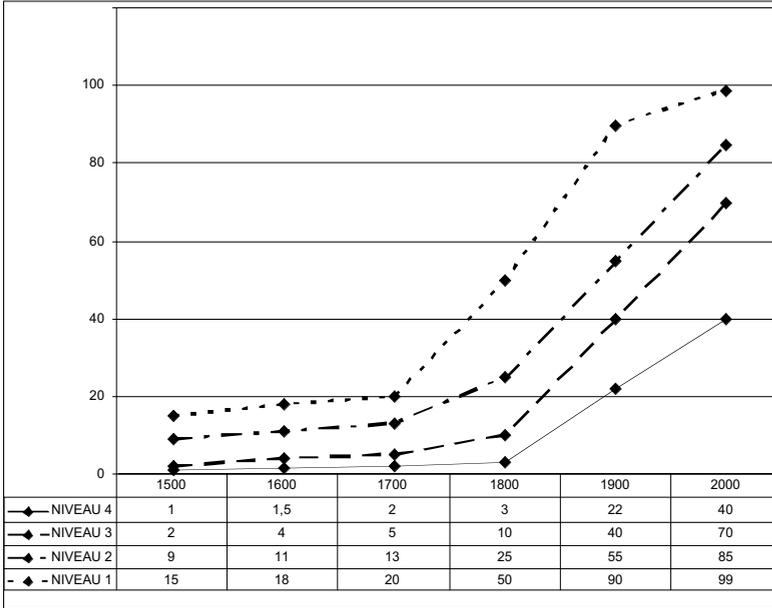
In der traditionsreichen, schon bei Platon einsetzenden Theorie der Schrift wurde diese Gleichrangigkeit allerdings immer wieder negiert. Mal wurde der gesprochenen, mal der geschriebenen Sprache ein Vorrang attestiert, und zwar im Hinblick auf Nähe zum Gemeinten, auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit, auf Autorität und Verbindlichkeit sowie auf Durchdachtheit und Durchgeformtheit. <sup>13</sup>

Die regelmäßige Teilhabe an schriftlicher literarischer Kommunikation war in den entwickelteren Staaten bis in das 19. Jh. hinein, in vielen ärmeren Ländern sogar bis weit in das 20. Jh. hinein das Privileg einer sehr kleinen Bildungselite. Dabei ist alphabetisierungsgeschichtlich unbedingt zwischen mindestens vier Graden der Schriftbeherrschung zu unterscheiden: Niveau 1: rudimentäre Lesefähigkeit (Erkennen einzelner Wort- und Buchstabenbilder), Niveau 2: funktionaler Analphabetismus (gelegentliches, langsames, stockendes Entziffern kürzerer, einfacherer Texte), Niveau 3: normale Alphabetisierung (fließende Lektüre von Geschäftskorrespondenz sowie von allgemein verständlichen Zeitungsartikeln, Sachbüchern, Bestsellern usw.), Niveau 4: superiore Alphabetisierung (regelmäßige, freiwillige Lektüre langer und anspruchsvoller Texte, kanonisierter literarischer Werke usw.). Für Deutschland lässt sich die Entwicklung folgendermaßen darstellen (vgl. die Grafik auf S. 11).

Eine weitere Ausdifferenzierung dieser Grafik nach Regionen, Konfessionen, Geschlechtern, Professionen, Alterskohorten usw. ist beim heutigen Forschungsstand nur partiell möglich. So oder so kann festgestellt werden, dass bis in die Goethezeit hinein 90 % der deutschen Bevölkerung (Niveaus 1 und 2) von der Teilhabe an schriftlicher literarischer Kommunikation de facto weitestgehend ausgeschlossen waren und dass erst um 1900 eine Vollalphabetisierung erreicht wurde.

<sup>12</sup> Duden. *Die deutsche Rechtschreibung*. Hg. von der Dudenredaktion. 24., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim 2006, 85.

<sup>13</sup> Vgl. Aleida Assmann/Jan Assmann: Schrift. In: Jan Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin/New York 2003, 393–399.



Vier Grade der Schriftbeherrschung (Prozentangaben nach Wittmann 1991 und Schön 1999; x-Achse: Zeit; y-Achse: prozentualer Anteil an der jeweiligen Gesamtbevölkerung)

Erste schriftartige Piktogramme sind übrigens aus der Zeit um 50.000 v. Chr. bekannt (Höhlenmalerei). Ausdifferenzierte Schriftsysteme im engeren Sinne sind im 4. Jahrtausend v. Chr. entstanden. Buchstabenschriften verzeichneten zunächst nur Konsonanten, erst im Griechischen des 1. Jahrtausends v. Chr. wurden auch Vokale mit notiert.

In diesem Zusammenhang wenigstens kurz zu erwähnen ist die musikalische Notenschrift, die im Falle des Gesanges eine Möglichkeit bot, die spezifische allophonische Realisierung von Graphemsequenzen bei einer Gesangsdarbietung relativ weitgehend zu fixieren.

### Andere Speichermedien

Wie die Alphabetisierungsgeschichte lehrt, vollzog sich selbst in den am weitesten entwickelten Hochkulturen der größte Teil der literarischen Kommunikation bis in die jüngsten Jahrhunderte hinein nicht in schriftlicher, sondern in mündlicher Form. Zwar konnten Sequenzen von Lautzeichen bis zur Erfindung des Schallplattenspielers durch Edison nicht aufgezeichnet werden, doch offensichtlich gab es zumindest die Möglichkeit einer zwar nicht wortgetreuen, jedoch weitgehend inhaltsgetreuen,

nicht auf Schrift oder Gedächtnis aufbauenden Speicherung von Merkzeichen in Form bildlicher Darstellungen.

Schon manche nicht-schriftlichen, rein ikonischen Höhlenmalereien können als Erinnerungszeichen gedeutet werden, die bestimmte Phänomene oder Ereignisse signifizieren, ohne dabei konventionalisierte Schriftzeichen zu verwenden. In Gestalt von Abbildungen, Tabellen, Skizzen, Grafiken, Bildergeschichten, Fotoromanen usw. wurde diese Bilder->Sprache bis in die Gegenwart hinein immer weiter ausdifferenziert, so dass auch Analphabeten viele Möglichkeiten besaßen, Informationen über besonders wichtige Tatsachen und Sachverhalte in hirnexternen Speichern zu fixieren oder aus solchen Speichern »auszulesen«. Die dazugehörige Erläuterung in gesprochener Sprache konnte durch die Benutzung derartiger Merkhilfen besser memoriert werden, wenngleich hierbei von Fall zu Fall gewiss mit Abänderungen des Wortlauts zu rechnen war.

Durch die modernen Erfindungen im Bereich der Tonaufzeichnung hat sich diese Situation einschneidend verändert. Schallplattenspieler, Radio- und Tonbandgerät, Kassettenrekorder, Diktiergerät, CD- und MP3-Player sowie Anrufbeantworter sind im Alltagsleben vieler Menschen des 21. Jh.s

allgegenwärtig. Mündliche literarische Texte können quasi rund um die Uhr überall fixiert und rezipiert werden. Nicht wenige Menschen verbringen heute einen Großteil ihrer Freizeit damit, sich vertonte Lyrik in Form von Popsongs oder Schlagern anzuhören.

Schon in den Anfängen der Hörspielkunst sind Versuche erkennbar, die neuen Möglichkeiten der Tonaufzeichnung nicht nur für das Vorlesen gedruckter Texte zu nutzen, sondern eine ganz eigenständige, jeden ›Umweg‹ über die Schrift vermeidende Literaturgattung zu schaffen.<sup>14</sup> Hierbei wurde oft mit der Einbeziehung von Musik, Gerä-

uschen und O-Tönen (Interviewäußerungen usw.) experimentiert, doch es wurde auch immer wieder der Ruf nach einer reinen Sprachhörkunst laut, die an die genuinen Traditionen der *oral poetry* anknüpfen sollte. Durch die seit den 1990er Jahren festzustellende Steigerung des Angebots an Audio-books (›Hörbüchern‹) ist die Wahrscheinlichkeit gestiegen, dass entsprechende Experimente größere Resonanz finden und mittel- oder langfristig zu einer Verschiebung der Relation zwischen schriftlicher und mündlicher literarischer Kommunikation führen.

### 1.3 Fiktionalität und Faktizität

In der alltäglichen Praxis der literarischen Kommunikation wird die exakte Unterscheidung zwischen Erfundenem und Nicht-Erfundenem fast nie zu einem Problem. Das liegt allerdings keineswegs daran, dass der durchschnittliche Leser über ein unfehlbares Differenzierungskriterium verfügt, das er mit traumwandlerischer Sicherheit anwendet und das ihm jederzeit zu entscheiden erlaubt, ob ein Text als fiktional oder als nicht-fiktional einzustufen ist. Vielmehr ist die Ursache für dieses mangelnde Problembewusstsein darin zu suchen, dass der Durchschnittsleser bei der Entscheidung über den Fiktionalitätsgrad eines Textes offenbar nicht mit einem zweiwertigen, sondern mit einem dreiwertigen Kategoriensystem arbeitet. Für ihn gibt es also nicht nur das Fiktionale und das Nicht-Fiktionale, sondern darüber hinaus noch eine dazwischen stehende Mischkategorie, eine Grauzone, in der Tatsachen und Sachverhalte mit ambivalentem Wirklichkeitsstatus gespeichert werden. Dieser ambivalente Status resultiert daraus, dass der durchschnittliche, nicht mit wissenschaftlicher Nüchternheit in den Rezeptionsvorgang eintretende Leser nicht nur mit rational-kognitiven, sondern auch

mit emotional-sinnlichen Evidenzen operiert. Wenn das ›Involvement‹ des Lesers, seine innere Anteilnahme bei der Lektüre, ein gewisses Niveau überschreitet, können Figuren, Lokalitäten oder Geschehnisse allem Anschein nach eine derartige Präsenz und Plastizität gewinnen, dass er ihnen den Wirklichkeitscharakter bis zu einem gewissen Grad nicht mehr absprechen kann. Emotionale und kognitive Evidenz stehen dann in einem Konflikt, der die Einrichtung der besagten dritten Kategorie, also die Einrichtung einer Grauzone zwischen Erfundenem und Nicht-Erfundenem, erforderlich macht.

So ist es zu erklären, dass z. B. populäre Schauspieler nicht selten auch im Privatleben mit ihrer Paraderolle identifiziert werden, dass sich Wohnungssuchende an die Fernsehanstalt wenden, wenn in einer Fernsehserie eine Wohnung frei wird, dass Leser von eindeutig erfundenen Horrorgeschichten unter Umständen starke körperliche Reaktionen zeigen, dass Lesezirkel einem Autor Geldspenden für seine in Not geratene Hauptfigur schicken, dass die Schauplätze erfolgreicher Kinofilme einen Touristenansturm erleben, dass Stadtführungen und Literaturreisen durch das Berlin Fontanes oder das Venedig Donna Leons angeboten werden und was dergleichen Phänomene mehr

<sup>14</sup> Vgl. Stephan B. Würffel: *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart 1978, 10–53.

sind, die auf ein beträchtliches Maß an Gelassenheit im Umgang mit real-fiktionalen Übergangsphänomenen schließen lassen.

Die Rezeptionspsychologie und die Textwirkungsforschung haben diese Vorgänge empirisch zu erfassen und wissenschaftlich zu analysieren versucht. Zu nennen sind hier insbesondere die Theorie der Parasozialen Interaktion, die Identifikationstheorie und die Theorie des Eskapismus.<sup>15</sup> Zu den Hauptergebnissen dieser Forschungsrichtungen zählt der Befund, dass die emotionalen Wünsche und Bedürfnisse der Rezipienten maßgeblich mit darüber entscheiden, welcher Realitätsgehalt den rezipierten Medieninhalten zugewiesen wird. Die Figuren einer über längere Zeit hinweg ausgestrahlten Fernsehserie oder eines in regelmäßigen Abständen fortgesetzten Heftchenromans können so beispielsweise den Status von guten Freunden bekommen, wenn damit ein starkes Bedürfnis nach stabilen Sozialkontakten gestillt werden kann, das vom betroffenen Individuum auf andere Weise nicht bzw. nur mit erheblich größeren Anstrengungen zu befriedigen wäre. In der Literaturwissenschaft dominierte bis fast in die Gegenwart hinein eine Tendenz zur Vereindeutigung des Uneindeutigen, d. h. zur Eliminierung der Grauzone, in der solche Phänomene anzusiedeln sind. Als wissenschaftlich galt nicht die Analyse des realen dreiwertigen Kategoriensystems, sondern seine Transformation in ein zweiwertiges, in dem es nur ein Entweder-oder und keine Mischphänomene geben sollte.<sup>16</sup>

Dass derartige Vereindeutigungsversuche innerhalb der Literaturwissenschaft Resonanz fanden, ist mit den Eigenarten des Lektüremodus der Bildungseliten zu erklären, der auf interesselosem Wohlgefallen oder wenigstens auf kritischer Distanz zum Text, also auf einer absichtlich herbeigeführten Dominanz des Kognitiven gegenüber dem Emotionalen beruht. Emotionale Evidenzen sind aus dieser Perspektive irrelevant oder sogar nicht existent. Die Spendensammlung für einen in Not

geratenen Romanhelden stellt sich aus diesem Blickwinkel als ein simplizianisches Kuriosum, als eine schlechterdings ›falsche‹ Rezeptionsweise oder sogar als psychopathologisches, dem Wahn ähnelndes Phänomen ohne literaturwissenschaftliche Relevanz dar. Als äußerst schwierig erwies es sich dabei jedoch, Textindikatoren zu benennen, die dem Leser (angeblich) eindeutig signalisieren, dass er es in einem bestimmten Fall mit erfundenen Tatsachen und Sachverhalten zu tun hat. Als mögliche Indikatoren wurden fantastische Elemente (sprechende Tiere, fliegende Superhelden, Zeitreisen usw.), paratextuelle Informationen (z. B. Buchformat, Covergestaltung, Gattungsbezeichnungen im Klappentext usw.), ein Übermaß an Innenweltdarstellung und Ähnliches diskutiert, ohne dass jedoch wirklich zwingende Kriterien zu finden gewesen wären. Es gibt, wie sich bald zeigte, keine Textsignale, die automatisch und unausweichlich jeden einzelnen Leser dazu zwingen, die dargestellten Inhalte als erfunden aufzufassen.

In der Literaturwissenschaft kam es deshalb zur Entwicklung von Vertragstheorien, in denen die Erkennung und Behandlung fiktionaler Texte als fiktionale Texte als ein erlerntes Spiel beschrieben wurde, das mit der Dichotomie ›erfunden/nicht-erfunden‹ in keinem direkten oder notwendigen Zusammenhang steht. In bestimmten Rezeptions-situationen wird diesen Theorien zufolge ein spezifischer Rezeptionsmodus aktiviert, in dem die Frage, ob das Dargestellte erfunden oder nicht-erfunden ist, als irrelevant gilt. Die Aussagen des Textes werden dann nicht mehr als Aussagen über die Wirklichkeit angesehen, sondern nur in ihrer Funktion für Komposition und Struktur des Kunstwerkes wahrgenommen.

Derartige Vertragstheorien basieren auf einer Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerkes, das mit interesselosem Wohlgefallen, rein als künstlerisches Artefakt, wahrgenommen werden soll, einer Vorstellung, die für die ästhetischen Dispositionen der Bildungseliten charakteristisch ist. Die Liste der Fiktionssignale, durch welche der besagte Rezeptionsmodus aktiviert werden soll, ist dabei nicht weniger kontrovers diskutiert worden als die Aufzählung der Indikatoren für das Erfundensein. Gleichwohl schrecken selbst die avanciertesten Repräsentanten der Kontrakttheorie nicht davor zu-

<sup>15</sup> Vgl. Heinz Bonfadelli: *Medienwirkungsforschung I. Grundlagen und theoretische Perspektiven*. 2., korr. Aufl. Konstanz 2001, 197–220.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Jürgen H. Petersen: *Fiktionalität und Ästhetik*. Berlin 1996.

rück, das Übersehen der postulierten Fiktions-sig-nale explizit als »Fehlverhalten«<sup>17</sup> zu brandmarken.

Wie sich hier zeigt, fehlt es der Literaturwissen-schaft noch an einer umfassenden Theorie des In-volvement, in der die naiven und die reflektierten, die ›fiktionsvergessenen‹ und die ›fiktionsbe-wussten‹ Rezeptionsmodi mit gleicher wissen-schaftlicher Nüchternheit und Ernsthaftigkeit als differente, unterschiedliche Funktionen erfüllende und für verschiedene (Bildungs-)Schichten ty-pische Formen der Literaturaneignung wahrge-nommen und analysiert werden. Die Aufgabe der Literaturwissenschaft kann es nicht sein, diese oder jene Aneignungsweise als korrekt oder inkorrekt zu deklarieren. Vielmehr müssen alle diese Aneignungsweisen mit gleicher wissenschaftlicher Sach-lichkeit untersucht werden.

Einen entscheidenden Schritt in diese Richtung haben die Studien von Aleida Assmann und Chris-tian Berthold unternommen, und zwar durch eine Historisierung der Kategorien ›Fiktion‹ und ›Fikti-ionsbewusstsein‹. Wie Assmann in einer großen historischen Überschau zeigen konnte, ist die uns heute geläufige Vorstellung von der Differenzie-rung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in der Neuzeit entwickelt und im Konstruktivismus der Gegenwart aufgehoben worden (vgl. Assmann 1989). Berthold hat am Beispiel des Romans der Goethezeit die Entstehung und fortwährende Wei-terentwicklung der Fiktionserkennungskompetenz

der Leserschaft analysiert (vgl. Berthold 1993, 59–76 und 173–214). In einem unendlichen Prozess der fortwährenden gegenseitigen Überbietung ent-wickeln sich die Illusionierungstechniken der Au-toren und die Illusionserkennungskompetenzen der Leser immer weiter, so dass stets neue Grenz-phänomene auf dem literarischen Markt sind, die den Leser vor neue Differenzierungsaufgaben stel-len. In der Gegenwart setzen Weblog, Cyberspace, Online-Computerspiele und ähnliche Formate die-sen Überbietungsmechanismus fort, was ihr avant-gardistisches Image wesentlich prägt.

Für die Verwendung der Kategorie ›Fiktionali-tät‹ im Rahmen des oben vorgestellten Dreikreis-schemas bedeutet das Fehlen einer umfassenden Theorie des Involvement, dass vorläufig noch keine umfassende, wissenschaftlich zuverlässige, syste-matische Beschreibung sämtlicher Akte möglich ist, bei denen eine definierte finite Sequenz von Graphemen in einer bestimmten Situation von einem bestimmten Leser hinsichtlich ihres Inhaltes als fiktional oder als nicht-fiktional bezeichnet wird. Gleichwohl ist es im konkreten Einzelfall fast immer möglich, die situativ-personalen Faktoren sowie die weltanschaulichen und ästhetischen Prä-missen zu ermitteln, die zu einer so oder so gear-teten Klassifizierung, sei sie Ausdruck naivster Fik-tionsvergessenheit oder elaboriertester Fiktionsbe-wusstheit, geführt haben.

## 1.4 Poetizität (Künstlerische Sprachverwendung)

Neben der Fixierung und der Fiktionalität stellt die spezifische Art und Weise der sprachlichen Gestal-tung ein drittes Kriterium dar, das immer wieder zur Unterscheidung zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten herangezogen wird. Die Besonderheit der künstlerischen Sprachverwen-

dung wurde dabei bis ins 18. Jh. hinein in Katego-rien beschrieben, die aus heutiger Sicht eher auf kunsthandwerkliche als auf genuin künstlerische Fähigkeiten des Verfassers rekurrieren. In enger Anlehnung an die reiche Tradition der literarischen Rhetorik wurde in den einschlägigen Poetiken die möglichst subtile, elaborierte, komplexe Verwen-dung der verschiedenen Arten des Redeschmucks (*ornatus*) angemahnt, und zwar neben Dingen wie der korrekten Ausgestaltung von Versmaßen, der

17 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspek-tiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, 36.

Reinheit des Reims, der korrekten Umsetzung gattungsspezifischer Kompositionsprinzipien, der grammatikalischen Korrektheit und der Situationsangemessenheit des Stils. Die Arbeit des Dichters galt demgemäß bis weit in das 18. Jh. hinein als eine erlernbare Technik. Der berühmte ›Nürnberger Trichter‹ liefert einen schlagenden Beweis dafür. Es handelt sich hierbei um ein 1647–53 in Nürnberg von dem Barockdichter Georg Philipp Harsdörffer publiziertes Lehrbuch für Gymnasiasten mit dem Titel *POETISCHER TRICHTER / die teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der lateinischen Sprache / in VI Stunden einzugießen ...*. Harsdörffer wollte mit diesem Werk seine Leser in die Lage versetzen, bei entsprechenden Gelegenheiten ein paar geeignete Verse zu produzieren. »Tatsächlich galt die Geschicklichkeit in der Verfertigung poetischer Texte als ein zentraler Bestandteil der höheren Bildung! Dichtung war damit ganz überwiegend *Gesellschaftsdichtung* (im Unterschied zur modernen *Individualdichtung*), d. h. es handelte sich überwiegend um eine gesellschaftlich geforderte und nach gesellschaftlich akzeptierten Regeln für (und nicht über oder gegen) die (›höhere‹, akademisch gebildete und/oder adelige) Gesellschaft geschriebene und vorgetragene Literatur.« (Schneider 2000, 58 f.)

Im bürgerlichen Zeitalter (›langes 19. Jahrhundert‹) tritt an die Stelle der in diesem Sinne ›kunsthandwerklichen‹ Poetiken des feudalistischen Zeitalters das Ideal der Individualität, also der einzigartigen, für ein dichtendes Subjekt charakteristischen Wesenseigentümlichkeit, die sich in einer unverwechselbaren persönlichen ›Handschrift‹ manifestieren soll. Im Geniekult der Goethezeit, der den Dichter als prometheischen ›second maker‹, als einen zweiten Schöpfergott, darstellt, wird diese Vorstellung in zugespitzter Form artikuliert. Beim Übergang vom bürgerlichen zum demokratisch-pluralistischen Zeitalter (um 1900) erweist sich diese emphatische Ich-Definition jedoch schnell wieder als ›unrettbar‹ (Hermann Bahr). Dem Dichter wird nun nicht mehr die Fähigkeit zugesprochen, originalerschöpferisch in das Sprachsystem eingreifen und ihm seinen Stempel aufprägen zu können. Vielmehr wird nun umgekehrt das (dichtende) Subjekt mehr und mehr als eine abhängige Variable definiert, d. h. als bloße Schnittstelle, an

der innere und äußere Faktoren zusammentreffen, um ein zwar spezifisches, aber nicht bzw. nicht überwiegend eigenschöpferisch entstandenes Werk zu konstituieren. An dieser Stelle treten – besonders im Strukturalismus<sup>18</sup> – die Deviationstheorien auf den Plan, die das dichterische Sprechen rein deskriptiv, unter Vermeidung eines jeden Originalitäts- oder gar Geniekultes, als bloße Abweichung vom diskursspezifischen Sprachgebrauch definieren (vgl. Fricke 1981; Anz 1997).

Benn, so ließe sich demnach etwa sagen, hat über medizinische Gegenstände in einer Weise gesprochen, die dem medizinischen Diskurs seiner Epoche fremd war, und er hat hierbei bestimmte, systematisch beschreibbare, erlernbare, imitierbare Verfahren benutzt, die sich als eine spezifisch literarische Verfremdung dieses medizinischen Diskurses darstellen. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Deviationsästhetik insbesondere bei der Anwendung auf die Trivialliteratur und auf die sogenannten Alltagserzählungen (vgl. I.1.1) an ihre Grenzen stößt. Gleichwohl kann dieser Forschungsrichtung bescheinigt werden, dass sie maßgeblich zu einer Versachlichung der Stilanalyse und zu einer Entdramatisierung des Dichterbegriffs beigetragen hat und dass sie außerdem eine wesentliche Verfeinerung und Ausdifferenzierung des Analyseinstrumentariums der literaturwissenschaftlichen Stilistik nach sich gezogen hat. Im Sprachgebrauch der *Literaturkritik* und der breiteren literarischen Öffentlichkeit finden sich jedoch bis heute immer wieder Relikte aus der Poetik und Ästhetik der bürgerlichen und manchmal sogar noch der feudalistischen Epoche, d. h. nicht selten werden hier noch die ›handwerklichen Fähigkeiten‹ eines Autors sowie seine ›unverwechselbare eigene Handschrift‹ als wesentliche Indizien für die literarische Qualität eines Textes dargestellt (vgl. Hoffstaedter 1986).

Das Folgende beschreibt nur jene Phänomene der Stilistik, die in der Diskussion über die Abgrenzung des Literarischen vom Nichtliterarischen immer wieder in den Vordergrund gerückt worden sind. Bei der Präsentation dieser Phänomene soll von den kleineren zu den größeren Einheiten der Sprache vorangeschritten werden.

18 Vgl. Jonathan Culler: *Structuralist poetics*. London 1975.

*Laut/Buchstabe:* Die Klangmalerei, der Reim und die regelmäßige Betonungsverteilung stellen jene drei Phänomene der untersten Analyseebene dar, die oftmals als typisch für einen dichterischen Sprachgebrauch aufgefasst werden. Noch heute wird scherzhaft als ›heimlicher Dichter‹ oder ›talentierter Verseschmied‹ angesprochen, wer auf Hochzeiten oder Geburtstagsfesten eine Ansprache in gebundener Rede zum Besten gibt, und die in der Eltern-Kleinkind-Kommunikation so häufig anzutreffenden Klangmalereien werden nicht selten damit erklärt, dass – mit Herder zu reden – die Poesie die ›Muttersprache des Menschengeschlechts‹ darstelle und als natürliches Instrument zur Artikulation elementarer Empfindung fungiere. Die im demokratisch-pluralistischen Zeitalter zu konstatierende Tendenz zur Entmetrisierung sowohl der Lyrik als auch des Dramas einerseits und die exzessive Verwendung von Reim und Verstechnik in der Produktwerbung andererseits haben jedoch diese Gleichsetzung von Poetizität und Literarizität erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht.

*Wort:* Als Charakteristikum der ›Dichtersprache‹ gilt auch die Benutzung bestimmter Vokabeln, die in außerkünstlerischen Kontexten nur selten und dann eher mit ironischem Unterton verwendet werden. Wenn ›die Zähre rinnt‹, weil das ›Minneglück‹ ausbleibt, wissen wir, dass wir es wahrscheinlich mit einem poetischen Text zu tun haben. Und auch die gehäufte Verwendung von Archaismen und Neologismen, Periphrasen, Synekdochen und Metaphern wird oft als Indikator für die Literarizität eines Textes gewertet. Wie nach dem bisher Gesagten kaum anders zu vermuten war, sind aber natürlich auch solche Eigentümlichkeiten in der Wortwahl kein zuverlässiges Indiz. Denn vom Dokumentartheater über den Roman des Realismus und die moderne Unterhaltungs- und Trivilliteratur bis hin zur Prosa der Neuen Sachlichkeit oder zur Alltagslyrik des Neuen Subjektivismus gab und gibt es eine Vielzahl von Epochen und Gattungen, in denen die Verwendung eines spezifisch ›dichterischen‹ Vokabulars nicht gefordert und nicht realisiert wurde. Es hieße also, den Literaturbegriff willkürlich stark zu verengen, wenn man die Verwendung eines poetischen Vokabulars zum entscheidenden Wesens- und Erkennungsmerkmal literarischer Texte erklären wollte.

*Satz:* Für typisch poetisch werden im Bereich der Syntax manchmal bestimmte rhetorische Figuren wie Anapher, Ellipse, Parallelismus, Oxymoron oder Chiasmus gehalten, die aber auch im populären Journalismus sowie in der Werbung nicht selten anzutreffen sind und über die Kapitel 3 des vorliegenden Bandes ausführlich informiert. Ungewöhnlich lange und besonders komplexe Satzgefüge mögen in der Literatur überdurchschnittlich häufig vorkommen, doch gilt dies beispielsweise auch für den Sprachgebrauch der Wissenschaften.

*Text:* Auf der Textebene wäre zunächst an die Institutionalisierung bestimmter Gattungskonventionen zu denken, die von der Versform über die Kompositionsstruktur bis hin zum Thema oder zum Handlungsverlauf mehr oder weniger präzise vorschreiben, wie z. B. ein Sonett, eine Tragödie, ein Epos oder eine Elegie auszusehen hat. Ob ein Text immer und grundsätzlich als ›literarisch‹ anzusprechen ist, wenn er allen Bestimmungen einer derartigen Gattungskonvention entspricht, ist allerdings eine andere Frage. Denn einerseits bedeutet es natürlich eine bloße Verlagerung der Literarizitätsproblematik in die Gattungstheorie hinein, wenn bestimmte Gattungen per se als literarisch definiert werden. Und andererseits unterliegen alle diese Konventionen beträchtlichen historischen Veränderungen, so dass relativierend jeweils hinzugefügt werden müsste, aus der Perspektive welcher epochenspezifischen Konzeption z. B. einer Elegie ein bestimmter Text als Elegie anzusprechen wäre.

Stark normativ geprägt, aber heute weit verbreitet sind jene auf der Textebene anzusiedelnden Poetizitätsdefinitionen, die auf Merkmale wie Unausdeutbarkeit oder Reichtum der intertextuellen Verflechtung rekurrieren. Für die Philologie sind sie jedoch nur als Gegenstände, nicht aber als Instrumente der wissenschaftlichen Textanalyse von Nutzen und Interesse.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass die Poetizität nicht mehr und nicht weniger als eines von drei Kriterien darstellt, die zur Unterscheidung zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten herangezogen werden können. Erst in ihrer Kombination und in der spezifischen Anordnung des sieben Teilmengen umfassenden Dreikreisschemas definieren die drei Merkmale der Fixierung,