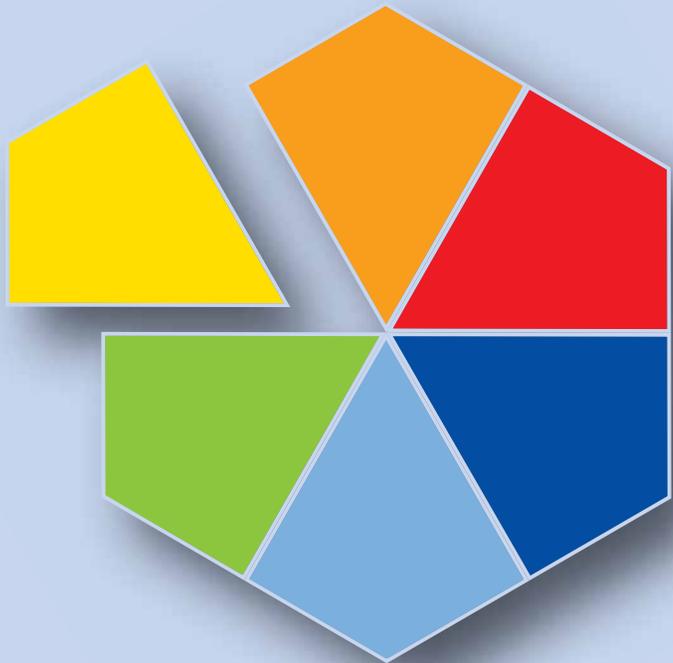


**Maximilian Gröne / Rotraud von Kulesa
Frank Reiser**

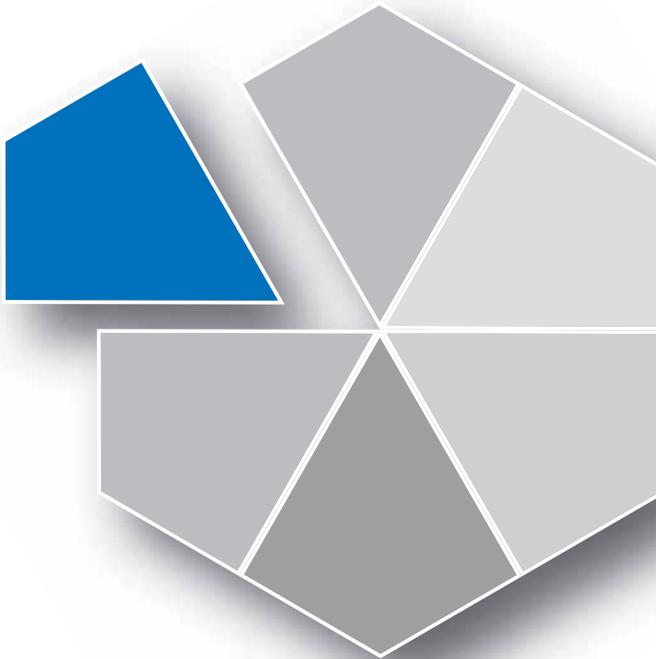
Spanische Literaturwissenschaft



► **bachelor-wissen**

Spanische Literaturwissenschaft

bachelor-wissen



bachelor-wissen ist die Reihe für die modularisierten Studiengänge

- ▶ die Bände sind auf die Bedürfnisse der Studierenden abgestimmt
- ▶ das fachliche Grundwissen wird in zahlreichen Übungen vertieft
- ▶ der Stoff ist in die Unterrichtseinheiten einer Lehrveranstaltung gegliedert
- ▶ auf www.bachelor-wissen.de finden Sie begleitende und weiterführende Informationen zum Studium und zu diesem Band

b a c h e l o r - w i s s e n

**Maximilian Gröne
Rotraud von Kulesa
Frank Reiser**

Spanische Literaturwissenschaft

Eine Einführung

gnV Gunter Narr Verlag Tübingen

© 2011 - Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar.

Idee und Konzept der Reihe: **Johannes Kabatek**, Lehrstuhl für Romanische Sprachwissenschaft an der Eberhard Karls-Universität Tübingen

Dr. Maximilian Gröne ist Akademischer Rat für Romanische Literaturwissenschaft an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg.

PD Dr. Rotraud von Kulesa und **Dr. Frank Reiser** sind Wissenschaftliche Angestellte am Romanischen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.

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.

© 2009 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das 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.
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.bachelor-wissen.de>
E-Mail: info@narr.de

Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Kirchentellinsfurt
Druck und Bindung: freiburger graphische betriebe
Printed in Germany

ISSN 1864-4082
ISBN 978-3-8233-6475-7

Inhalt

Vorwort	IX
1 Begriff ‚Literatur‘	1
1.1 Literatur ‚an und für sich‘	2
1.2 Literatur medial	13
2 Literaturgeschichtliche Ordnungsmodelle	19
2.1 Poetik	20
2.1.1 Die <i>Poetik</i> des Aristoteles	21
2.1.2 Poetiken des <i>Siglo de Oro</i>	23
2.2 Gattungen	27
2.3 Epochen	30
2.4 Literaturgeschichte	31
2.5 Kanon	34
3 Literaturwissenschaftliches Arbeiten	37
3.1 Bachelor- und Master-Studiengänge	38
3.2 Arbeitsfelder für Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler	38
3.3 Zum Wissenschaftsbegriff der Geisteswissenschaften	40
3.4 Wissenschaftliche Hilfsmittel	41
3.5 Arbeitstechniken	50
4 Grundlagen der Textanalyse am Beispiel der Lyrik	55
4.1 Verstehen – Analysieren – Interpretieren	56
4.2 Ebenen der Strukturanalyse	59
4.3 Strukturanalyse: Vorgehensweise	66
4.4 Gattung Lyrik	67
5 Lyrik analysieren: Beispiele und Übungen	75
5.1 Die Lyrik im <i>Siglo de Oro</i>	76
5.2 Lyrik des <i>Modernismo</i> : Antonio Machado	83
5.3 Der lateinamerikanische <i>Modernismo</i> : Pablo Neruda	86
6 Dramenanalyse	93
6.1 Dramatische Gattungen	94
6.2 Drama als Text und Aufführung	98

6.3	Raum und Zeit	99
6.4	Figuren	100
6.5	Figurenrede	103
6.6	Figurenkonstellation	105
6.7	Handlung	107
6.7.1	Aufbau und Untergliederung	108
6.7.2	„Offene“ und „geschlossene“ Form des Dramas	109
6.7.3	Episches Theater	110
6.7.4	Experimentelles Theater	111
7	Beispiele und Übungen zur Dramenanalyse	113
7.1	<i>La vida es sueño</i>	114
7.1.1	Calderón de la Barca	114
7.1.2	Inhaltsangabe	114
7.1.3	Analyse ausgewählter Passagen	116
7.2	<i>Bodas de sangre</i>	121
7.2.1	Federico García Lorca	121
7.2.2	García Lorcás ‚tragedias rurales‘	122
7.2.3	Zum Inhalt der <i>Bodas de sangre</i>	123
7.2.4	Analyse ausgewählter Passagen	124
8	Epik und Erzähltextanalyse	131
8.1	Gattung Epik	132
8.2	Erzählerische Gestaltung oder <i>Diskurs</i>	140
8.2.1	Stimme	140
8.2.2	Zeit	141
8.2.3	Distanz	142
8.2.4	Fokalisierung	144
8.3	Struktur des Erzählten oder <i>Geschichte</i>	146
8.3.1	Figuren	146
8.3.2	Handlung, Geschehen und ‚Plot‘	148
9	Epik analysieren – Beispiele und Übungen	151
9.1	Benito Pérez Galdós und das Spanienproblem	152
9.1.1	Kontext eines literarischen Projekts	152
9.1.2	<i>Doña Perfecta</i>	155
9.2	Selbstbezügliches Erzählen: Julio Cortázar, <i>Continuidad de los parques</i>	162
10	Text und Autorschaft	169
10.1	Literarische Kommunikation und Interpretationsansätze	170
10.2	Positivismus	171
10.3	Exkurs: Frühe Philologie in Spanien	173

10.4	Psychoanalyse	174
10.5	Literatursoziologie	178
10.5.1	Marxistische Literaturwissenschaft	179
10.5.2	Erich Köhler und die Vermittlung	181
10.5.3	Feldtheorie	183
11	Textvergleich und Textwirkung	187
11.1	Komparatistische Literaturwissenschaft	188
11.1.1	Thema, Stoff, Motiv	188
11.1.2	Typologischer und genetischer Vergleich	190
11.1.3	Exkurs: Allgemeine Literaturwissenschaft	197
11.1.4	Imagologie	198
11.1.5	Kulturtransfer	199
11.2	Die Rezeption literarischer Werke	200
11.2.1	Rezeptions- und Wirkungsgeschichte	201
11.2.2	Rezeptionsästhetik	202
11.3	Feministische Literaturwissenschaft und <i>Gender Studies</i>	205
12	Strukturalismus und Poststrukturalismus	209
12.1	Strukturalismus	210
12.1.1	Zum Begriff ‚Struktur‘	211
12.1.2	Der strukturalistische Umgang mit Texten	213
12.2	Poststrukturalistische Ansätze	215
12.2.1	Intertextualität	216
12.2.2	Historische Diskursanalyse	217
12.2.3	Postkoloniale Literaturtheorien	220
12.2.4	Dekonstruktion	223
13	Filmanalyse	227
13.1	Zwei Methoden der Filmtranskription	228
13.2	Bildebene	231
13.3	Tonebene	235
13.4	Montage	237
13.5	Filmisches Erzählen	239
14	Übungen und Beispiele zur Filmanalyse	243
14.1	Pedro Almodóvar	244
14.2	Inhaltsüberblick zu <i>Todo sobre mi madre</i>	244
14.3	Leitlinien der Analyse	246
14.3.1	Filmisches Erzählen	246
14.3.2	Intertextualität, Intermedialität, Hybridgattung	247
14.3.3	Körperlichkeit und <i>Gender</i> -Perspektive	251
14.4	Interpretationsansätze	252

14.4.1 Interpretation unter <i>Gender</i> -Aspekten.....	253
14.4.2 Interpretation unter poststrukturalistischen Vorzeichen ..	254
14.4.3 Interpretation aus psychoanalytischer Perspektive.....	257

Anhang

Sachregister	259
Bildnachweis	262

Vorwort

Der Ende der neunziger Jahre begonnene ‚Bologna-Prozess‘ ist mit seinem für das Jahr 2010 gesteckten Ziel eines gemeinsamen europäischen Hochschulraums in den mittlerweile über 40 beteiligten Staaten als politischer Wille in vielfacher Weise greifbar. Kernelemente dieser Umgestaltung der Hochschullandschaft sind bekanntlich die Einführung modularisierter Studiengänge und deren Untergliederung in Module aus zusammengehörigen Unterrichtseinheiten, die Umstellung auf studienbegleitende Prüfungen und ein Verzeichnis der erworbenen Kenntnisse und Kompetenzen im *diploma supplement*, ferner die Gewichtung der Lehrveranstaltungen in europaweit anrechenbaren Leistungspunkten (European Credit Transfer System) und die Orientierung der Studien an den von der beruflichen Praxis bedingten *Kompetenzen*.

Die Bachelor-Studiengänge stehen dabei in besonderem Maße im Interesse der Öffentlichkeit, der Studierenden und der Lehrenden, da sie nach 3 (selten 4) Jahren bereits einen ersten berufsqualifizierenden Abschluss verleihen und einen schnelleren Einstieg ins Berufsleben ermöglichen sollen. Ein immer wieder in diesem Zusammenhang vorgebrachter Kritikpunkt betrifft die befürchtete ‚Verschulung‘ der akademischen Lehre, die aus einer Komprimierung des einst auf 9–10 Semester ausgelegten Lehrstoffes hervorgehe. Zwar ist eine solche Gefahr nicht völlig von der Hand zu weisen (gerade in den modularisierten Lehramtsstudiengängen durch ihren erhöhten didaktischen bzw. erziehungswissenschaftlichen Anteil steigen die Belastungen), doch kann sie prinzipiell in mit Umsicht neu konzipierten Studiengängen vermieden werden: Gerade nicht das ‚Einpacken‘ eines quantifizierbaren Faktenwissens, das nunmehr nur schneller zu erwerben wäre (und u. U. ähnlich schnell wieder vergessen würde), soll im Zentrum der universitären Bildung stehen, sondern die Formung von problemorientierten Kompetenzen als die Fähigkeit, das Erlernte selbständig anzuwenden (siehe hierzu Einheit 3.1). Als Konsequenz ergibt sich daraus unter anderem eine genauere Trennung in grundlegende (BA) und spezialisierte (MA) Bestandteile des Studiums.

Der vorliegende Band der Reihe *bachelor-wissen* geht konsequent in diese Richtung: In Form von 14 Einheiten, die im Laufe einer einsemestrigen Lehrveranstaltung behandelt werden können, wird der für das neuphilologische Studium notwendige Grundstock an Wissen und Fertigkeiten vermittelt. Die gewählten Inhalte stellen gleichsam eine der Möglichkeiten dar, den Stoff zu gliedern und Schwerpunkte zu setzen, darüber hinaus jedoch sind sie zugleich auf den Erwerb von 4 Basiskompetenzen ausgelegt, welche die literaturwissenschaftliche Herangehensweise an den Text, seine methodische Analyse und

theoriegestützte Interpretation wie auch die Berücksichtigung anderer medialer Kontexte umfassen. Entsprechend unterteilt sich der Aufbau von *bachelorwissen Spanische Literaturwissenschaft* in vier Zyklen: Die Einheiten 1 bis 3 führen in literaturwissenschaftliches Denken und Arbeiten ein. Im Anschluss daran stehen die Einheiten 4 bis 9 ganz im Zeichen der Analysetechniken literarischer Texte, die in den jeweiligen Übungseinheiten erprobt werden. In einem weiteren Schritt werden in den Einheiten 10 bis 12 die wichtigsten theoretischen und methodischen Ansätze der Interpretation literarischer Texte vorgestellt. In den Einheiten 13 und 14 schließlich wird der Blick auf die Analyse des Mediums Film ausgeweitet, das längst schon zu einem festen Bezugspunkt auch der Literaturwissenschaft geworden ist.

Das übergreifende Anliegen ist dabei den Leserinnen und Lesern die nötige Hilfestellung zu einem eigenständigen Umgang mit Texten – vielleicht die Schlüsselkompetenz über die vielfältigen Berufsfelder für NeuphilologInnen hinweg – zu geben. Auf zahlreiche mit ausführlichen Wortangaben versehene Textauszüge in der Originalsprache wurde ebenso Wert gelegt wie auf inhaltlich abgestimmte Übungsaufgaben. Letztere erlauben unter Zuhilfenahme der Lösungshinweise auf der begleitenden Internetseite www.bachelor-wissen.de die vermittelten Kenntnisse zu erproben und im konkreten Umgang mit Textbeispielen in Anwendung zu erfahren. Zusätzliche Materialien und -übungen sowie Informationen zum Einstieg in das Berufsleben ergänzen das Angebot über das Printmedium hinaus. Dadurch eignet sich die vorliegende Einführung in die spanische Literaturwissenschaft sowohl zur Begleitung einer universitären Lehrveranstaltung im literaturwissenschaftlichen Basismodul der modularisierten Bachelor- und Lehramtsstudiengänge als auch zur schrittweisen Einführung in das Wissensgebiet im Eigenstudium.

Unser besonderer Dank gilt an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Thomas Scheerer für die freundliche Unterstützung, die wir durch seine Ratschläge und Korrekturhinweise erfahren haben.

Freiburg i.Br./Augsburg, August 2009

Rotraud v. Kulessa, Maximilian Gröne, Frank Reiser

Begriff ‚Literatur‘

Inhalt

1.1	Literatur ‚an und für sich‘	2
1.2	Literatur medial	13

In diesem ersten Kapitel beschäftigen wir uns mit der Definition von ‚Literatur‘ als Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft. Wir ziehen dazu Beispieltex-te aus der spanischsprachigen Literatur heran und suchen notwendige oder typische Eigenschaften von Literatur. Anschließend lernen Sie einige medientheoretische Grundlagen von Literatur als Schrift-Kunst kennen.

Überblick

1.1 | Literatur ‚an und für sich‘

Etymologie des
Wortes ‚Literatur‘

Zu Beginn unserer Ausführungen wollen wir uns dem Gegenstand unseres Studiums zuwenden. Was ist eigentlich Literatur? Diese Frage, die auf den ersten Blick geradezu banal erscheinen mag, stellt sich auf den zweiten Blick als überaus komplex dar. Widmen wir uns in einem ersten Schritt der Etymologie (Herkunft) des Wortes: Literatur, span. *literatura*, stammt aus dem Lateinischen: *litteratura* = das Geschriebene, Schrifttum. Halten wir fest: Ursprünglich bezeichnet der Begriff ‚Literatur‘ alle schriftlichen Äußerungen und schließt mündliche Äußerungen dagegen aus. Im Laufe der Jahrhunderte wandelte sich der Begriff von einer materiellen Dimension hin zu einer qualitativen. Unter

‚Schöne Literatur‘

Literatur wurde zunehmend die ‚schöne Literatur‘ verstanden, die wiederum mit dem Begriff der ‚Dichtung‘ konkurrierte. Diese beiden Begriffe ihrerseits implizieren Definitionskriterien: so beinhaltet der Begriff ‚schöne Literatur‘ den Aspekt der Ästhetik; Dichtung kommt von Dichte und meint die Dichte der Sprache. Ein weiteres Kriterium wäre so der Umgang mit der Sprache. In diesem Sinne stellte der Linguist Roman Jakobson 1921 folgende Frage: „Was macht aus einer sprachlichen Nachricht ein Kunstwerk?“ Der Unterschied zwischen Literatur und Dichtung zu umgangssprachlichen Texten liegt also laut Jakobson in ihrem ‚Kunstwerkcharakter‘, der mit dem Begriff der ‚Literarizität‘ umschrieben wird. Wir wollen unsere Überlegungen zum Literaturbegriff nun fortsetzen, indem wir uns einer Reihe von Texten zuwenden.

Ästhetik
Sprache

Roman Jakobson

Literarizität

Aufgabe 1.1 |

? Lesen Sie folgende Texte kurz an und überlegen Sie, welche von ihnen Sie zur Literatur im engeren Sinne zählen würden.

Überlegen Sie sich weitere Unterscheidungskriterien neben den bereits angeführten.

Text 1.1 |

Miguel de Cervantes:
*El ingenioso hidalgo
Don Quijote de la
Mancha* (1605)

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Que-sada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana”. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra ferrosura. Y también cuando leía: [...] los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza. Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. (Cervantes: 1998, 98)



| Abb. 1.1

Juan de Jáuregui:
Miguel de Cervantes
(1600)

P A I S A J E P L Á S T I C O

MEDIODÍA igniscente en el vórtice de la campiña estival

Dardeantes cohetes solares hienden p El Sol maduro
e exprime como una poma henchida
r cálidas gotas horadantes
p sobre los torsos curvados
e S
n d O
i c L
u l
l a r
r m e
n t e
e el vientre convexo de la gieba

El paisaje se magnifica
en el meridio plenisolar
(Se adivina a Dios que en su cabina
ante su térmico cuadro distribuidor
acumula trillones de calorías)
La calma amustia los deseos dinámicos
Quién ha borrado todas las sombras?

SIENTA
Los cuerpos enervados
tendidos sobre el agro
crepitan en un orgasmo de ardentías
En la atmósfera embriagada gravita el soisticio

A
Z
U
L
I
N
I
D
A
D

Olas de cierzo azul siegan los blondos trigales
Las espigas gigantes estrian
el zafiro dérmico del horizonte
Interrogantes hoces aplacan la
avidez de los tallos erectos
Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febco

(de Torre: 1919, 160)

| Text 1.2

Guillermo de Torre:
Paisaje plástico
(1919)

Text 1.3

Cortázar, Julio:
Situación de la novela
(1950)

Alguna vez he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad [...] cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad [...] Es así que mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo [...] la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas [...] (Cortázar: 1950, 223)

Text 1.4

Gustavo Adolfo
Bécquer: *Rimas*
(1868)



Abb. 1.2

Gustavo Adolfo
Bécquer (1836–1870)

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de este himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

(Bécquer: 1989, 183–184)

Text 1.5

José Sanchis
Sinisterra: *Ñaque o
de piojos y actores*
(1980)

RÍOS. ¿Dónde estamos?
SOLANO. En un teatro...
RÍOS. ¿Seguro?
SOLANO. ...o algo parecido.
RÍOS. ¿Otra vez?
SOLANO. Otra vez.
RÍOS. ¿Esto es el escenario?
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Y eso es el público?
SOLANO. Sí.
RÍOS. ¿Eso?
SOLANO. ¿Te parece extraño?
RÍOS. Diferente...
SOLANO. ¿Diferente?

(Sinisterra: 2004, 125)

Text 1.6

El País, 18. 12. 2008

Una mezcla de realismo de la vida cotidiana y de mundo mágico, en palabras de la también escritora Ángeles Caso, definirían la última novela de Matute. Ambas dialogaron en tono distendido sobre la literatura y la vida, dos conceptos que significan la misma cosa, a juicio de Ana María Matute. “La literatura es mi mundo y, en realidad, podría decir que la literatura es la vida de verdad”, rema-

chó la novelista y académica. Situada la trama en la época de la Segunda República, en el ambiente de una familia burguesa, el contraste entre un realismo duro y unas fabulaciones mágicas a través de sus lecturas marcan la formación sentimental de la pequeña Adriana, enamorada de Gavrilá, un niño ruso, hijo de una bailarina. “La niña protagonista vive en función de sus lecturas, tal como hice yo que siempre fui una rebelde. Yo tenía auténtica pasión por los cuentos”, recordó Ana María Matute que destacó, una y otra vez, la importancia de la infancia en todas las personas. “La infancia nos marca de una forma tremenda y yo he intentado mantener la niña que fui”, manifestó muy convencida. (*El País*, 18.12.2008)

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito [...] La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante. (Borges: 1999, 105–106)

Text 1.7

Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel* (1942)

Ein erster Blick auf die sieben Texte führt dazu, dass wir einige spontan, ohne sie überhaupt eingehend zu lesen, in die Kategorie Literatur einordnen, so die Texte 1.4 und 1.5, die uns aufgrund ihrer Anordnung und des Schriftbildes sofort an ein Gedicht (1.4) und ein Drama (1.5) denken lassen. Diese spontane Einordnung verdanken wir wiederum unserem Vorwissen (vgl. hermeneutischer Zirkel, Einheit 4), das unser Bewusstsein für literarische Gattungen (vgl. Einheit 2.2) beeinflusst. Ähnlich verhält es sich mit Text 1.6. Hier verrät uns die Quellenangabe, dass es sich um einen Zeitungsartikel handelt, den wir spontan nicht zur Literatur zählen würden. Unsere Entscheidung wird in allen drei Fällen durch textexternes Wissen bestimmt bzw. durch eine Form von Paratext (vgl. Einheit 12.2.1), d. h. in diesem Fall einen für sich sprechenden Titel, nämlich den einer bekannten spanischen Tageszeitung. Es stellt sich natürlich die Frage, warum ein Presseartikel für uns nicht zur ‚Literatur‘ zählt. Entscheidend ist hier wohl der Aspekt der Erwartung des Lesers, der mit der Presse vor

Suche nach Kriterien

Paratext

Zweck/Funktion	<p>alle dem Zweck der Information verbindet. Ein weiteres Unterscheidungskriterium wäre also der Zweck oder die Funktion einer schriftlichen Äußerung bzw. eines Textes. Um diesen für die einzelnen Texte zu klären, müssen wir uns nun jeweils ihrem Inhalt zuwenden. In allen sieben Texten geht es im weiteren Sinne um die Literatur selbst, um das Schreiben, das Lesen, das Erzählen. Der</p>
Inhalt	<p>Inhalt ist als Unterscheidungskriterium also erst einmal nicht sachdienlich. Es kommt hinzu, dass sich der Sinn der Texte 1.2 und 1.4 nicht beim ersten Lesen enthüllt. Erkennen wir letzteren (d. h. Text 1.4) zwar aufgrund formaler Kriterien und aufgrund des Paratextes, nämlich des Titels (<i>Rimas</i>) sofort als Literatur, erweist sich Text 1.2 als Problem. Nur vor dem Hintergrund des Titels in Zusammenhang mit literaturhistorischem Wissen erschließt sich der Sinn bzw. Unsinn und damit der Zweck dieses Textes. Der Autor Guillermo de Torre, geboren 1900 in Madrid und gestorben 1971 in Buenos Aires, war Mitglied der <i>Generación del 27</i> und der Bewegung der <i>ultraístas</i>, eines Zusammenschlusses spanischer Dichter, die auch in die spanische Literatur die europäischen Avantgarde-Bewegungen wie den Futurismus, den Dadaismus und vor allem den Surrealismus einbringen wollten. Der Titel des Gedichtes von Guillermo de Torre, <i>El paisaje plástico</i>, verweist auf den Zusammenhang von Literatur und bildender Kunst. Es handelt sich bei dem Text um ein so genanntes Kalligramm, eine Gedichtform, die auf der Bedeutungsebene mit Wort und Bild spielt, indem Schriftbild und Textbedeutung sich gegenseitig bedingen. Wie bei den dadaistischen Collagen und den Werken der Futuristen handelt es sich um ästhetische Experimente, bei denen die formale Neuerung und die Autonomie der Ästhetik im Vordergrund stehen, und somit Kunst und ihre Eigengesetzlichkeit thematisieren. Auch in Text 1.4 steht die Dichtung selbst im Mittelpunkt. Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) kündigt in dem Einleitungsgedicht zu seinen <i>Rimas</i> (1871), die er in Anlehnung an den <i>Canzoniere</i> Petrarcas verfasste, eine neue Dichtungsauffassung an und problematisiert dabei insbesondere die Rolle von Sprache als Universalmedium (vgl. Strophen 2 und 3). Text 1.2 und Text 1.4 haben eines gemeinsam: die Sprache steht im Mittelpunkt und verweist gleichsam auf sich selbst. Das Gedicht von Bécquer ist in hohem Maße durchkomponiert bzw. strukturiert. Zunächst durch die Verse, die den Text rhythmisieren (hier im Wechsel von Zehn- und Zwölfsilblern, sp. <i>decasílabo</i> und <i>dodecasílabo</i>), dann durch die Strophen (drei Quartette, span. <i>cuartetos</i>), schließlich durch den Reim, einen assonantischen Reim in den geradzahligen Versen (zur lyrischen Form siehe Einheit 4.4). Weiter fallen Besonderheiten in der sprachlich-stilistischen Gestaltung auf. So begegnen wir Metaphern wie „la noche del alma“ für die Stimmung des lyrischen Ichs oder Parallelismen wie in Vers 8 („suspiros y risas, colores y notas“). Weiterhin fällt in Vers 10 („¡oh hermosa!“) eine Anrufung (Apostrophe, span. <i>apóstrofe</i>) ins Auge, die die Geliebte des lyrischen Ichs als Adressatin des Gedichts zu Erkennen gibt. Allen diesen Eigenheiten ist gemeinsam, dass der Text eine eigentümliche, von der ‚Normalsprache‘ abweichende Sprache</p>
Futurismus, Dadaismus, Surrealismus	
Autonomie: Eigengesetzlichkeit der Kunst	
Komposition und Struktur	
Sprache	

verwendet, die sich nicht darauf beschränkt, den Inhalt des Textes darzustellen, sondern auch eine gewisse Aufmerksamkeit auf die Art und Weise dieser Darstellung lenkt. Diese Eigenschaft von Texten bezeichnet man üblicherweise mit dem Begriff *Poetizität*.

Das Moment der *Abweichung* als Kennzeichen literarischer Texte ist durchaus naheliegend. Es begegnet uns in der verbreiteten Vorstellung, ‚Literatur‘ sei im Gegensatz zu alltäglicher Sprachverwendung eine Form stilistisch anspruchsvollen, ‚guten‘ Schreibens – insgesamt gesehen zumindest, wobei es freilich auch ‚minderwertige‘ Literatur gibt, die diesen Anspruch zwar nicht einlöst, aber dennoch an ihm gemessen werden kann und wird. Auch Literaturwissenschaftler haben auf diesen Gesichtspunkt abgehoben, am nachhaltigsten die russischen Formalisten. Für sie war es die wesentliche Aufgabe von Literatur, ästhetische Wahrnehmung zu ermöglichen und zu schulen, den Leser ein ‚neues Sehen‘ zu lehren. Voraussetzung dafür war, die eingeschliffenen, gewohnten, ‚automatisierten‘ Wahrnehmungsmuster mit gezielter *Verfremdung* und Erschwerung der Form zu durchbrechen. Unter weitgehender Absehung vom Inhalt verstanden die Formalisten literarische Texte als Summe der ‚Verfahren‘, d. h. (verfremdender) Bearbeitungen des sprachlichen Ausdrucks (was Klang, Bildlichkeit, Rhythmus, Reim ebenso einschließt wie Metaphorik, Satzbau und Erzähltechniken). Dahinter steckt der Gedanke, dass man ein Medium – also hier Sprache, aber die Theorie galt auch etwa für die bildende Kunst und ihre Wahrnehmung – ‚spürbar‘ macht, wenn man von der Ökonomie des praktischen Gebrauchs abweicht, also etwa Sprache nicht so verwendet, wie sie im Alltag benutzt wird, sondern anders, *neu* – wie dies Bécquers und de Torres Gedichte tun. Innovation und Abweichung wird so zum entscheidenden Wesensmerkmal ‚poetischer‘ Sprache und damit der Literatur.

Wissen wir nun, was Literatur kennzeichnet? Das Kriterium der Abweichung und Innovation besitzt den bereits erwähnten Vorteil, literarische Texte mit einem formalen Anspruch zu assoziieren, und entspricht zudem einer Menge insbesondere lyrischer Texte; indes hat es Schwächen, die nicht übersehen werden dürfen. Wenn nämlich die Formalisten die innovative Überbietung gewohnter sprachlicher Muster – und das heißt: der jeweils vorhergehenden, etablierten literarischen Verfahren – als Wesen und Auftrag der Literatur bestimmen, dann wird deutlich, dass wir erst dann entscheiden können, ob ein Text ‚literarisch‘ ist, wenn wir wissen, ob und worin er sich von vorhergehenden literarischen Texten unterscheidet, deren Literarizität wir dann wiederum erst in Abgrenzung zur Tradition vor ihnen zu bestimmen haben und so weiter – man kommt so, streng genommen, an kein Ende. Zieht man stattdessen die ‚Alltagssprache‘ als Vergleichsfolie heran, so wird das Sprachempfinden des jeweiligen Lesers der Gegenwart zum ausschlaggebenden Kriterium. Im Falle Borges‘, dessen Texte in relativer zeitlicher Nähe zu uns stehen, mag die dadurch bedingte Verzerrung noch gering sein, bei sehr alten Texten zeigt

Poetizität
Abweichung
Deviationsstilistik im
Formalismus

Formalismus
(,Formale Schule‘):
zwischen 1914 und
1930 in Moskau und
Leningrad tätige
Gruppe von Sprach-
und Literaturwissen-
schaftlern

Problematik der
,Abweichung‘

sich rasch, dass der Leser der Gegenwart sehr viel schwerer zu entscheiden vermag, ob ein Text von der damaligen ‚Normalsprache‘ abweicht, also ‚poetisch‘ ist oder nicht (wie z. B. im Fall von Text 1.1) – ganz zu schweigen von anderen Variablen einer jeden Sprache, in der Terminologie der Linguistik etwa diatopische (d. h. regionale), diastratische (sozial-schichtenspezifische) oder diaphasische (anlassabhängige) Varietäten, die es schwer machen, eine ‚Norm‘ und damit die ‚poetische‘ Abweichung festzustellen. Und selbst wenn es ginge, macht einerseits manche Abweichung noch keine Literatur (Dialekte beispielsweise), andererseits gibt es auch Literatur, die keine wesentliche sprachliche Verfremdung erkennen lässt, wie zum Beispiel Text 1.7.

‚Imaginatives‘
Schreiben:
Fiktionalität

Wer diese Texte liest, wird bei hinreichender Kenntnis des Spanischen zunächst kaum jenen sprachlichen oder formalen Widerstand spüren, die unser erster Ansatzpunkt auf der Suche nach Literarizität gewesen war. Wenn wir Text 1.3 und 1.1 miteinander vergleichen, stellen wir fest, dass die Texte sich inhaltlich beide mit Literatur befassen. Der Text 1.3 untersucht das Verhältnis von Literatur und Realität, während Text 1.1 von der Beziehung zwischen Leser und Text handelt. Der Beginn von Text 1.1 deutet aufgrund der entfernt an Märchen erinnernden Erzählweise allerdings gleich darauf hin, dass es den besagten Hidalgo (Kleinadligen) in der Realität nicht gibt, wohl aber die angesprochenen Werke, die er gelesen hat. Auch wenn der *fiktive* Hidalgo selbst nicht zwischen der Realität und der Fiktion der Romane, die er gelesen hat, unterscheidet, ist dieser Gegensatz doch nicht unerheblich: Auch Text 1.6 handelt von realen Büchern, verzichtet aber als journalistischer Text darüber hinaus auf alles, was seine Glaubwürdigkeit als zweifelhaft erscheinen lassen könnte, wohingegen wir mit Text 1.1 spontan eine erfundene – und damit *literarische* – Geschichte assoziieren. Dies ergibt sich aus dem ritterromantypischen Titel und Textanfang sowie aus der Tatsache, dass der Erzähler seine Geschichte als ‚cuento‘, also als literarische Gattung, ankündigt. Der Text von Cervantes ist im strengen Sinne ‚unwahr‘, erfunden, wie dies für viele andere literarische Texte gilt und von Cervantes im Text selbst auch problematisiert wird („[...] aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad“). Ihr Kennzeichen ist somit *Fiktionalität*.

Definition

Fiktionalität (Adj. fiktional) bezeichnet die *Darstellungsweise* eines Textes, der seinen Inhalt als nicht real existierend präsentiert bzw. seinen Gegenstand erst im Sprechakt (z. B. der Erzählung) selbst schafft. Fiktionalität kennzeichnet den Status einer *Aussage*.
Fiktivität (Adj. fiktiv) bezeichnet die *Existenzweise* von erfundenen, nicht in der Wirklichkeit existierenden Gegenständen. Fiktivität kennzeichnet den Status des *Ausgesagten*.

Fiktivität und Fiktionalität nicht immer deckungsgleich

Cervantes Text ist fiktional, da die von ihm erzählte Welt nicht unabhängig von ihm existiert, er ist aber nicht fiktiv, denn den Text *gibt* es schließlich in unserer Realität. Die Hauptfigur, Don Quijote, hingegen ist fiktiv, wengleich der

Erzähler vorgibt, er habe tatsächlich gelebt. Diese Unterscheidung ist wichtig, da zwar die meisten fiktionalen Texte auch ausschließlich fiktive Figuren darstellen, aber eben doch nicht alle: Historische Romane etwa lassen – teilweise oder durchgehend – realgeschichtliche, also nicht-fiktive Personen auftreten, erzeugen aber die erzählte Welt mehrheitlich selbst, sei es in Gestalt nicht verbürgerter Handlungsdetails, sei es durch psychologische Innenansichten einer historischen Person, sie sind also fiktional. Umgekehrt ist nicht jeder Text, in dem fiktive Personen eine Rolle spielen, deswegen gleich fiktional – eine literaturwissenschaftliche Studie wie z. B. Text 1.6 etwa versteht sich natürlich als Sachtext, d. h. als nicht-fiktionaler, *referenzieller* Text, auch wenn in ihr fiktive Figuren eine wichtige Rolle spielen. Ein mögliches Kriterium für Literarizität eines Textes ist demnach allein seine Fiktionalität, nicht die Fiktivität seiner Bestandteile.

Nun ist es nicht immer so einfach, Fiktionalität festzustellen. Meist ist die Entscheidung nicht textintern, sondern allenfalls unter Rückgriff auf textexternes Wissen über die historische Wirklichkeit oder zumindest auf die oben bereits erwähnten Paratexte wie die klärende Angabe „Roman“ auf dem Titelblatt zu treffen. Mitunter kann sich der Fiktionalitätsstatus eines Textes sogar ändern: Die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments etwa war über lange Zeit für den abendländischen Kulturkreis zweifellos ein nicht-fiktionaler Sachtext, sogar die ‚Wahrheit‘ schlechthin, heute hingegen wird er auch als Fiktion gelesen und wohl von der Mehrheit der Leser jedenfalls als nicht im wörtlichen Sinne ‚wahr‘ verstanden. (Zugleich zeigt dieses Beispiel, dass die Entscheidung über Fiktionalität oder Referenzialität, so schwierig sie sein mag, mitunter alles andere als ‚egal‘ ist.)

Lassen Sie uns jetzt noch einmal einen Blick auf Text 1.2 werfen, den wir mit dem Kriterium der ‚Abweichung‘ gekennzeichnet hatten. Formal ist der Text von einem Alltagssprachlichen Gebrauch extrem weit entfernt. Darüber hinaus drängt sich uns als Leser die Frage auf: „Was wird mit diesem Text eigentlich bezweckt?“ Während etwa Julio Cortázers Text sich mühelos als Abhandlung über die Beziehung von Literatur und Realität zu erkennen gibt, hat Text 1.2, von einem gewissen provokativen Effekt einmal abgesehen, zunächst keinen ersichtlichen Zweck. Er ist ‚entpragmatisiert‘.

Die Bestimmung von Literatur als Summe derjenigen Texte, die unmittelbaren pragmatischen, also Sach- und Handlungskontexten enthoben sind, stimmt in der Tat gut mit dem gewöhnlichen Verständnis von Literatur überein. Im Gegensatz zu einem Reiseführer über Barcelona würde wohl niemand die Kriminalromane von Manuel Vázquez Montalbán, die *Serie Carvalho*, heranziehen, um sich über diese Stadt zu informieren (wenngleich das durchaus denkbar wäre). Allerdings bedeutet dieser Ansatz, dass wir nicht mehr Merkmale am Text selbst angeben können, die ihn als literarisch kennzeichnen, sondern wir uns vielmehr auf etwas außerhalb seiner, nämlich den Gebrauchskontext, berufen, in dem er steht: Wir wechseln von *essenzia-*

Fiktionalität als nur relative Kategorie

Entpragmatisierung

Funktionale statt essentialistischer Kriterien

listischen, also das Wesen eines Textes betreffenden, zu *funktionalen* Kriterien und erkaufen uns relative Trennschärfe um den Preis, nicht mehr am Text als solchem die Literarizität festzumachen.

Ready-mades



Abb. 1.3 |

Marcel Duchamp:
Fountain (1917)

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die letzte Feststellung sind sog. *Ready-mades*. Wie der Begriff bereits andeutet, handelt es sich hierbei um vorgefertigte bzw. vorgefundene Gegenstände, die – überarbeitet oder nicht, neu kombiniert oder völlig unverändert – aus dem praktischen in einen künstlerischen Kontext ‚verpflanzt‘ werden. Konjunktur hatte dieses Prinzip besonders zur Zeit der künstlerischen Avantgarden von 1910 bis 1930, aber es besteht beispielsweise als *Objektkunst* bis in die Gegenwart fort. Eines der berühmtesten Ready-mades der Kunstgeschichte, *Fountain*, zeigt ein Urinal, das, sieht man einmal von der möglicherweise notwendigen Demontage ab, ohne erkennbare materielle Veränderung durch den Künstler Marcel Duchamp zur Skulptur umgewandelt wurde. Es ist klar, dass mit Erreichen einer Kunstauffassung, die diese Art von künstlerischem Schaffen ermöglicht, die Vorstellung von im Kunstwerk inhärenten Wesensmerkmalen überholt wird, und das gilt für alle Kunstformen, auch die Literatur, die natürlich das *Ready-made* ebenfalls kennt. Die für Duchamps *Fountain* offensichtlich besonders zentrale Frage ist: Durch welche Faktoren (außer der Position des Urinals und dem Verzicht auf Anschlüsse, die einen ‚pragmatischen‘ Umgang wenig sinnvoll erscheinen lassen) wird eine ‚ästhetische‘ Aufnahme von Artefakten ausgelöst?

Aufgabe 1.2 |

? Unterbrechen Sie für einen Moment die Lektüre und beantworten Sie für sich die zuletzt gestellte Frage in Bezug auf Literatur.

Auslösende Faktoren
,ästhetischer‘
Aufnahme

Medialer und institu-
tioneller Kontext

,Autor-Funktion‘
(Michel Foucault)

Die erste und augenscheinlich banalste Antwort lautet, dass Texte als Literatur rezipiert werden, wenn die jeweilige Umgebung sie als solche kennzeichnet; so macht beispielsweise der Buchdeckel, auf dem „Roman“ steht, den Unterschied, oder auch der mündliche Vortrag bei einer Lesung in einer Buchhandlung, die Aufführung in einem Theater usw. Es gibt also bestimmte mediale und institutionelle *Kontexte*, die gemäß einer (meist unausgesprochenen) kulturellen Vereinbarung Entpragmatisierung und ästhetischen Umgang signalisieren. Ein zweiter wichtiger Faktor ist die Instanz des Urhebers, des *Autors*, für die Kategorisierung eines Textes. Mit ‚Autor‘ meinen wir üblicherweise dasjenige Individuum, das einen Text geschrieben hat, aber auf diesen objektiven Zusammenhang beschränkt sich der Begriff nicht, wie der Philosoph Michel Foucault (1926–1984) in seinem berühmten Aufsatz „Was ist ein Autor?“ von 1969 ausführt. Ihm geht es in kritischer Absicht darum zu zeigen, wie der ‚Autor‘ zur abstrakten Instanz mit grundlegender Bedeutung für die Beurteilung eines Textes wird. So ist es für einen Text nicht ohne Belang, ob er, sagen wir: Cervantes, Borges oder einem anonymen Autor zugeschrieben wird, selbst wenn sich der Text ‚objektiv‘ dadurch nicht ändert. Denn er ordnet sich damit in ein (typischerweise stimmiges oder in seiner Entwicklung

erklärbares) Gesamtwerk ein, das einem vernunftbegabten und spezifisch motivierten Individuum entspringt. Der ‚Autor‘ ist nicht nur diese reale Person, sondern ein Konstrukt der Leserschaft, das auf einen Text bezogen wird, seine Einordnung, Gruppierung und Interpretation ermöglicht und die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Textsinns vereinfacht (was Foucault die „Verknappung des Diskurses“, d. h. der Menge des Sagbaren, nennt). Diese ‚Autor-Funktion‘ als wesentlicher Bestandteil literarischer Texte ist ein Phänomen der Neuzeit – im Mittelalter waren literarische Texte ohne Autorzuschreibung gültig (man fragte nicht nach dem Individuum, das einen Text verfasst hatte), im Unterschied zu anderen Textsorten, etwa medizinischen Traktaten, die sich zumindest auf eine (meist antike) Autorität berufen mussten, um als gültig anerkannt zu werden. Für unsere Fragestellung lässt sich diesen Überlegungen entnehmen, dass zum ‚literarischen Werk‘ wird, was von einem ‚Autor‘ kommt – und nicht nur umgekehrt jemand zum Autor wird, weil er ein literarisches Werk geschrieben hat. Ein banaler Text, ein kurzer handschriftlicher Tagebucheintrag etwa oder ein Brief, wie Sie und ich ihn verfasst haben könnten, kann literarische Weihen erhalten, wenn man feststellt, dass er von García Lorca stammt; er wird dann ediert, eventuell von Literaturwissenschaftlern kommentiert und so fort. Selbst wenn wir nicht biografisch ausgerichtet arbeiten, sondern beispielsweise textimmanent an literarische Texte herangehen, so bleibt der Autor – nicht die reale Person, sondern das Konstrukt, die ‚Funktion‘ – unter Umständen für die Frage entscheidend, was überhaupt unser Gegenstand ist.



| Abb. 1.4

Jesse Bransford:
Head (Michel Foucault)

? Lesen Sie nun folgenden Text von Wolfgang Iser und versuchen Sie ein weiteres Kriterium für die Literarizität von Texten anzuführen.

| Aufgabe 1.3

- 1 [...] Wir aktualisieren den Text über die Lektüre. Offensichtlich aber muss der Text einen Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten gewähren, denn er ist zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen Lesern immer ein wenig anders verstanden worden [...].
- 5 Wie ist das Verhältnis von Text und Leser beschreibbar zu machen? Die Lösung soll in drei Schritten versucht werden. [...] In einem dritten Schritt müssen wir das seit dem 18. Jahrhundert beobachtbare Anwachsen der Unbestimmtheitsgrade in literarischen Texten zu klären versuchen. Unterstellt man, dass Unbestimmtheit eine elementare Wirkungsbedingung verkörpert, so fragt
- 10 es sich, was ihre Expansion – vor allem in modernerer Literatur besagt. Sie verändert ohne Zweifel das Verhältnis von Text und Leser. Je mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet. (Iser: 1971, 8)

| Text 1.8

Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte* (1971)

Kehren wir noch einmal zurück zu Text 1.2 und versuchen wir Iser's Überlegungen darauf anzuwenden. In der Tat erscheint das Werk formal unseren

Leerstelle/
Unbestimmtheit

Lesegewohnheiten gegenüber zwar als abweichend, ist jedoch in sich geschlossen. Nur der Sinn offenbart sich uns nicht spontan; jeder von uns könnte aus dem Text etwas anderes herauslesen. Wolfgang Iser spricht in diesem Zusammenhang von den ‚Leerstellen‘ bzw. der ‚Unbestimmtheit‘ eines Textes. Ein weiteres Kriterium für die Literarizität eines Textes wäre also sein Gehalt an Leerstellen (siehe Einheit 11.2.2) bzw. sein Grad an Interpretierbarkeit. Dieses Kriterium gilt laut Iser vor allem für moderne Literatur, doch auch Cervantes’ *Don Quijote* lässt sich unterschiedlich lesen, nämlich als Geschichte über die Abenteuer des Don Quijote, als Parodie auf den Ritterroman (vgl. Einheit 8.1) oder als Reflexion über die Literatur und das Lesen im Allgemeinen, d. h. als autoreferenzieller Roman. Im Text sind alle drei Möglichkeiten und darüber hinaus auch noch viele andere angelegt. Es handelt sich hierbei also um einen sehr offenen, ‚unbestimmten‘ Text.

Offenheit

‚Literatur‘: Kategorie
mit klarem Zentrum
und unscharfen
Rändern

Unsere Beispiele haben gezeigt, dass ‚Literatur‘ eine Kategorie mit recht unscharfen Grenzen ist. Die provisorischen Charakteristika, die wir anhand der Textbeispiele vorgeschlagen haben, liefern keine absoluten Kriterien in dem Sinne, dass die Zugehörigkeit eines Textes zum Bereich des Literarischen überzeitlich und unabhängig von den verschiedenen Gesellschaften, die ihn gelesen haben oder lesen werden, feststünde: Was ‚poetische‘ Sprache ist, hängt von einer schwer zu bestimmenden, zudem historisch, sozial und sogar individuell variierenden ‚Normalsprache‘ ab. Fiktionalität und Referenzialität sind, wie wir sahen, keine unveränderlichen Eigenschaften, und selbst wenn sie es wären, schiene es höchst problematisch, Fiktionalität zur Voraussetzung für Literarizität zu machen. Wie gehen wir beispielsweise mit einer Autobiographie wie *Las confesiones de un pequeño filósofo* von Azorín oder den zahlreichen *cuadros de costumbres* der Romantik um, also Texten, die in häufig didaktischer Absicht die Sitten des einfachen Volkes auf dem Lande oder in der Stadt darstellen und damit referenziell sind? Heute sind sie in allen Literaturgeschichten verzeichnet. Dieser Umstand weist einmal mehr darauf hin, dass die Beurteilung von Texten und ihrer Wichtigkeit sehr davon abhängt, was bestimmte Leser mit diesen bezwecken, warum und wie sie sie lesen – ein Kontextfaktor außerhalb des Textes selbst, wie wir im Zusammenhang mit Text-Beispiel 1.2 bereits sahen. So klar die Kategorie ‚Literatur‘ im Alltagsgebrauch auch sein mag und so sehr die erwähnten Charakteristika auch auf viele ‚große‘ Werke (die ‚Klassiker‘) zutreffen mögen, so durchlässig zeigt sie sich an den Rändern (d. h. an untypischen Texten). Dies gilt umso mehr ab der Moderne (ungefähr ab der Mitte des 19. Jh.), mit der weniger ein klares Regelsystem im Sinne von Gattungspoetiken (siehe Einheit 2.2) als der Anspruch permanenter Neuerung zum Kennzeichen von Literatur wird und damit notwendigerweise auch die Grenzen des Literarischen immer wieder verschoben werden.

? Suchen Sie weitere – imaginäre oder Ihnen bekannte reale – Beispieltexte, die gegen die Kriterien der Poetizität und der Fiktionalität zur Bestimmung von Literatur sprechen.

Aufgabe 1.4

Literatur medial

Bisher haben wir versucht, Literatur anhand bestimmter Eigenschaften von anderen, nicht-literarischen Schriftstücken abzugrenzen. Wir haben damit einen sog. *intensiven* Literaturbegriff vertreten. Manche Schwierigkeit lässt sich umgehen, wenn man dagegen einen *extensiven*, also ausgedehnten Literaturbegriff zugrunde legt, zu unserer Eingangsdefinition zurückkehrt und Literatur gemäß der Ursprungsbedeutung des Wortes als *geschriebene Sprache* versteht. Diese Definition umfasst ein ungleich größeres Textvolumen und freilich eine Unmenge von Schriftstücken, die gemeinhin kaum ‚Literatur‘ genannt würden (dabei, wie wir sahen, jedoch als *Ready-made* relativ leicht Literatur werden könnten), lenkt zugleich aber die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt, der bisher nicht erwähnt wurde und auch sonst häufig stillschweigend oder gar nicht beachtet wird: die *Medialität* von Literatur.

Hier ist gleich ein klärendes Wort zum Begriff ‚Medium‘ angebracht. Er wird in zweierlei Bedeutung gebraucht. Wir bezeichnen (1) *Datenträger* wie Zelluloidfilme, Videobänder oder DVD als „Medium“. Einen Spielfilm kann ich, die entsprechenden technischen Apparaturen vorausgesetzt, mit Hilfe aller genannten Datenträger rezipieren, ohne dass sich der Inhalt (das, was ich sehen und hören kann) deswegen ändert. Allerdings kann der Datenträger indirekt einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den Inhalt ausüben: so wurden durch die Publikation von Literatur in Massenmedien wie den auf-lagenstarken Tageszeitungen des 19. Jh. neue Leserschichten mit ihren spezifischen Erwartungen erreicht und die Produktion durch die Schriftsteller beschleunigt und auf kommerziellen Erfolg des Herausgebers ausgerichtet. Der Roman am Ende des 19. Jh. ist ohne die Massendistribution in Tageszeitungen nicht denkbar. – Wir bezeichnen (2) *Zeichensysteme* als Medien. Das Medium des Films beispielsweise sind bewegte Bilder und Töne, das von Literatur geschriebene Sprache. Im Unterschied zur Bedeutung 1 ist hier der Inhalt nicht ohne Weiteres vom Medium abkoppelbar: Während es möglich ist, einen Roman ohne Informationsverlust als Text auf CD-ROM zu übertragen und statt auf Papier auf dem Bildschirm zu lesen (Datenträgerwechsel), kann man ihn nicht eins zu eins ins Medium (Zeichensystem) des Films überführen (es sei denn, man würde das Quellmedium selbst übernehmen, indem man alle Seiten des Buchs abfilmte). Literaturverfilmung geht zugleich mit Informationsverlust und -zugewinn einher, ist Interpretation, und zwei Verfilmungen ein und desselben literarischen Textes werden stets deutlich voneinander abweichen.

1.2

Intensiver vs. extensiver Literaturbegriff

Extensiv verstanden: Literatur ist geschriebene Sprache

Medium

Aufgabe 1.5 |

? Versuchen Sie vor dem Weiterlesen, einige medienspezifische Grundeigenschaften von Literatur zu nennen. Der Vergleich mit anderen Medien (Zeichensystemen) wird Ihnen bei der Suche helfen, ebenso Ihre evtl. bereits erworbenen Grundkenntnisse der Linguistik.

Medialität jeder
Wahrnehmung

Auch wenn es uns bei der Lektüre eines fesselnd geschriebenen Romans oder bei der Betrachtung eines detailrealistischen Films so vorkommen mag, als ob wir dem Dargestellten *unmittelbar* begegnen, mitunter gleichsam darin ‚eintauchen‘ könnten – worin nach wie vor einer der Hauptreize der Rezeption gerade von Literatur und Film liegt –, so bleibt es ein unhintergebares Faktum, dass zwischen uns und diesen Inhalten ein Medium steht und stehen muss: ‚Unmittelbar‘ dringt nichts in unsere Psyche ein (lassen wir religiöse oder parapsychologische Erlebnisse einmal beiseite), und das dazwischen liegende Medium ist nie völlig transparent.

Linearität, Abstraktheit und Arbitrarität des sprachlichen Zeichens (Ferdinand de Saussure)

Für die Literatur als ‚Wortkunst‘ liegt das mediale Apriori, die vor jeder Poetik liegenden Ausdrucksbedingungen, zunächst einmal in der Bindung an *Sprache*. Die Eigenschaften dieses Zeichensystems bestimmen die Eigenschaften von Literatur mit. Der Begründer der strukturalistischen Sprachwissenschaft, Ferdinand de Saussure (1857–1913), hat als zentrale Merkmale sprachlicher Zeichen ihre Linearität, ihre Abstraktheit und ihre Arbitrarität herausgestellt. *Linear* ist Sprache, weil ihre Ausdrucksseite (der *Signifikant*, also Laute oder Buchstaben) aus aufeinanderfolgenden, nicht gleichzeitig übermittelten Zeichen und Zeichenelementen besteht – ich vernehme einen Satz normalerweise eindimensional Laut für Laut, selbst wenn ich u. U. den durch ihn übermittelten Inhalt (die Bedeutung, das *Signifikat*) oder auch die grammatische Struktur des Satzes kognitiv nicht linear, sondern ganzheitlich erfasse. Literatur ist demnach eine Kunstform, die in der Linearität des Nacheinanders eine Bedeutung entwickelt, im Gegensatz etwa zum Film, der zwar auch linear abläuft, aber stets gleichzeitig einen zwei- oder dreidimensionalen Bildraum eröffnet und diesen mit einer großen Bandbreite von Geräuschen, Musik oder Stimmen überlagern kann. *Abstrakt* ist ein sprachliches Zeichen, weil es nach de Saussure zunächst auf ein Konzept im Kopf des Sprechers oder Hörers und (noch) nicht auf ein konkretes Objekt (Referent) aus der Umwelt verweist. Ein literarischer Text lässt demnach notwendigerweise eine relativ große Unbestimmtheit vor allem in Bezug auf Konkretes – was der Leser bei dem Wort „Haus“ denkt, ist individuell unterschiedlich, während ein Film eben dies sehr viel konkreter und detailgenauer steuert, wenn er „Haus“ ‚sagt‘, d. h. ein solches *zeigt*. Umgekehrt hat Literatur durch ihre mediale Grundlage eine besondere Stärke eben in der Darstellung von Abstrakta – ein Text kann „Friede“ sagen, ein Film muss, will er sich nicht seinerseits der Sprache bedienen, sondern auf sein Zeichensystem rekurrieren, Bilderfolgen entwickeln, die dem Zuschauer diese Bedeutung suggerieren, mit einem freilich viel höheren Aufwand auf der Ausdrucksseite und einer Fülle nicht relevanter Informatio-

Signifikant und
Signifikat

nen. *Arbiträr* (willkürlich) sind sprachliche Zeichen in der Regel, weil zwischen ihrem Signifikanten (Lautgestalt) und ihrem Signifikat (Bedeutung) keine Motivation, d. h. natürliches Verhältnis (Ursache-Wirkung, Urbild-Abbildung o. ä.) besteht, sondern Ausdruck und Bedeutung nur durch Konvention aneinander gebunden werden – es ist nicht zwingend, ein Gebäude variabler Größe mit Fenstern und Türen mit der Lautfolge <haus> zu bezeichnen, man kann es auch <casa>, <maison> oder beliebig anders nennen, wenn sich eine Sprechergemeinschaft im Gebrauch darauf einigt. Literatur ist unmittelbar abhängig von der Konvention eines Codes – ein Text in einer unbekanntenen Sprache ist noch nicht einmal hinsichtlich des Wortlauts verständlich, von symbolischen Bedeutungen ganz abgesehen –, während der Film zunächst einmal seinen Ausdruck jenseits eines Codes vom gefilmten Objekt selbst erzeugen lässt, das Zeichen also höher motiviert ist, abbildet – was nicht heißt, dass im Film nicht auch kulturelle Codes eine zentrale Rolle spielen und ein Film nicht jenseits der unmittelbaren Bildinhalte völlig unverständlich sein kann.

Kultureller Code

Die Funktion, die eine Kunstform für eine bestimmte Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt übernimmt, liegt dabei nicht allein in ihren eigenen medialen Möglichkeiten begründet, sondern ergibt sich auch aus dem Verhältnis zu konkurrierenden Kunstformen mit anderen medialen Grundlagen. Für dieses mediale Umfeld hat der Literatur- und Medienwissenschaftler Friedrich Kittler (*1943) den Begriff ‚Aufschreibesystem‘ geprägt. Er versteht darunter „das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ (Kittler 2002: 501), also sowohl die zu einem Zeitpunkt zur Verfügung stehenden Medien (Datenträger und Zeichensysteme) als auch Einrichtungen wie Schulen oder Verlage, die den Umgang mit und den Zugang zu ihnen regeln. Die Rolle des Aufschreibesystems für ein Medium und die auf ihm beruhende(n) Kunstform(en) veranschaulicht Kittler eindrücklich in der Gegenüberstellung zweier historischer Momente: 1800 und 1900. Um 1800 hatte die Schrift das Monopol serieller Datenspeicherung. Es war das einzige Medium, das Vorgänge in ihrer Prozesshaftigkeit für die Nachwelt festhalten konnte. Diese Speicherung funktioniert nur über menschliches Bewusstsein: keine Aufzeichnung ohne jemanden, der sie durchführt, niederschreibt. Insbesondere Sprache ist nur durch Schrift speicherbar. Die entscheidende Voraussetzung dafür, dass Schrift als das Universalmedium begriffen wurde, war eine millionenfache Alphabetisierung, bei der erstmals laut gelesen, Schrift an Stimme gekoppelt wurde. Im Gegensatz zu bisherigen Lernmethoden, die auf dem stummen Auswendiglernen von Wortgestalten bzw. (Bibel-)Versen beruhten, und zur mittelalterlichen Schriftkultur, in der Schreiber oft lediglich Kopisten waren und das von ihnen Kopierte gar nicht lesen konnten, sich also nur mit dem Zeichenträger (Buchstaben) ohne Bedeutung befassten, wurde nun dieser gleich hin zu den Lauten übersprungen, d. h. zur gesprochenen Sprache, die, so die implizite Annahme, das Denken selbst repräsentierte. Schrift

Literatur in verschiedenen ‚Aufschreibesystemen‘ (Friedrich Kittler)



| Abb. 1.5

Dichtung im Aufschreibesystem von 1800

wurde dadurch nach Kittler *immateriell*, da man die Materialität der Sprache (Tinte auf Papier, Sprechen als Körpertechnik) aus dem Blick verlor. Und sie wurde *universal*, weil sie das einzige serielle Speichermedium war, nunmehr von großen Teilen der Bevölkerung benutzt und zudem als Verkörperung des Denkens selbst aufgefasst wurde. Für die Dichtung als sprachliche Kunstform bedeutete dies: Da Denken und Vorstellungskraft die Grundlage aller menschlichen Produktion und insbesondere der Kunst ist, ging man davon aus, *alles* sei in Sprache überführbar, also auch Malerei und Bildhauerei, die im Gegensatz zur Dichtung an Materie (Leinwand, Stein usw.) gebunden schienen, d. h. jedes beliebige Artefakt sei letztlich ohne Informationsverlust in Dichtung zu übersetzen. So wie Schrift ‚Universalmedium‘ war, war Dichtung ‚Universalkunst‘.

Aufschreibesystem
von 1900



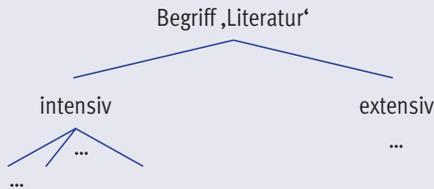
Abb. 1.6 |

Literatur im
Aufschreibesystem
von 1900

Die technischen Neuentwicklungen des 19. Jh., insbesondere das Grammophon und der Film, verändern diese Situation grundlegend und führen zum Aufschreibesystem von 1900. Sie ermöglichen nun serielle Datenspeicherung ohne menschliches Bewusstsein und unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Grammophon und Film speichern dabei das Reale selbst (Schallwellen auf Wachswalze, Lichtwellen auf chemisch behandeltem Papier) und nicht mehr symbolische Repräsentation (etwa in Buchstaben, die Laute verschriften) oder Bedeutung. Da gesprochene Sprache in ihrer individuellen Gestalt (Stimme) konservierbar wird und äußere Wirklichkeit durch detailreiche bewegte Bilder gespeichert werden kann, ist klar, dass Schrift und mit ihr Literatur nun nicht mehr universal sind. Zudem führen die neuen Aufzeichnungssysteme vor Augen, dass auch geschriebene Sprache von einem materiellen Zeichenträger abhängig ist – sie verliert ihren Status als quasi immaterielles Medium. Neue Medien und die entsprechenden Kunstformen ersetzen alte nicht, aber sie weisen ihnen neue Systemplätze zu, wie Kittler betont: Die ehemalige Universal-kunst ‚Dichtung‘ weicht einer Schriftkunst ‚Literatur‘, die ihre Aufgaben neu zu bestimmen hat. Ihr bleiben mehrere Möglichkeiten. Sie kann sich (1) auf den Bereich konzentrieren, der von den konkurrierenden Medien nicht oder unzureichend erfasst wird. Dazu gehört, wie wir oben bereits sahen, alles, was nicht konkret („real“) oder bildhaft („imaginär“), sondern abstrakt („symbolisch“) ist; so werden sprachliche Zeichen nicht mehr in den Dienst einer Wirklichkeitsabbildung gestellt, die von anderen Künsten wie der Fotografie besser zu leisten ist, sondern absolut gesetzt – eines der poetologischen Hauptmerkmale des bereits erwähnten Futurismus. Sie kann (2) die Wiederentdeckung der materiellen Zeichen feiern, indem sie mit Buchstaben statt (oder zusätzlich zur) Bedeutung spielt; ein Beispiel hierfür ist das Kalligramm von Guillermo de Torre (Text 1.2). Oder sie ordnet sich (3) den (zunehmend erfolgreichen) Konkurrenzmedien unter, indem sie Medienwechsel (z. B. Verfilmung) bereits in der Machart des Textes einkalkuliert. Mitunter sind etwa filmische Verfahren auch im Hinblick auf eine selbstbewusste Erneuerung für Literatur adaptiert worden, z. B. in Gestalt einer Nachahmung von Schnitt und Größeneinstellungen in der Erzähltechnik von Romanen (siehe Einheiten 8 und 9).

Ausgehend von Textbeispielen aus der spanischsprachigen Literatur konnten wir in der zurückliegenden Einheit eine Reihe von literarischen Merkmalen beschreiben, die durch aus dem Allgemeinverständnis vom Wesen und Anspruch der Literatur entsprechen und dieses konkretisieren. Zugleich stellten wir fest, dass es keine absoluten Kriterien für Literarizität gibt, sondern dass die Zurechnung eines Textes zur ‚Literatur‘ sehr stark durch den Kontext und den jeweiligen Umgang einer Gesellschaft oder eines Individuums mit ihm bestimmt wird. Charakterisiert man sehr allgemein Literatur als geschriebene Sprache, so richtet sich der Blick auf ihre medienspezifischen Funktionsbedingungen, die anhand einer historischen Gegenüberstellung von 1800 vs. 1900 illustriert wurde.

? Erstellen Sie ein grafisches Resümee der Ausführungen zum Literaturbegriff. Rubrizieren Sie dabei die verschiedenen Eingrenzungsvorschläge und notieren Sie, farblich abgesetzt, jeweils Einwände und Gegenbeispiele. Eine Möglichkeit hierfür wäre eine Baumstruktur:



Literatur

Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas*. Madrid: Espasa-Calpe 1989.

Jorge Luis Borges: „La Biblioteca de Babel“, in: Ders., *Narraciones*. Madrid: Cátedra 1999, 105–124.

Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra 1998.

Julio Cortázar: „Situación de la novela“, *Cuadernos americanos*, IX, 1950, 223.

El País, 18. 12. 2008.

José Sanchis Sinisterra: *Ñaque o de piojos y actores*. Madrid: Cátedra 2004.

Guillermo de Torre: „Paisaje plástico“, in: *Poesía española de vanguardia (1918–1936)*. Madrid: Castalia 1995, S. 160.

Terry Eagleton: „Was ist Literatur?“, in: Ders., *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, 1–18.

Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“, in: Ders., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 234–270.

Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag 1971.

Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München: Fink 2002.

Weiterführende Literaturhinweise finden Sie unter www.bachelor-wissen.de.

