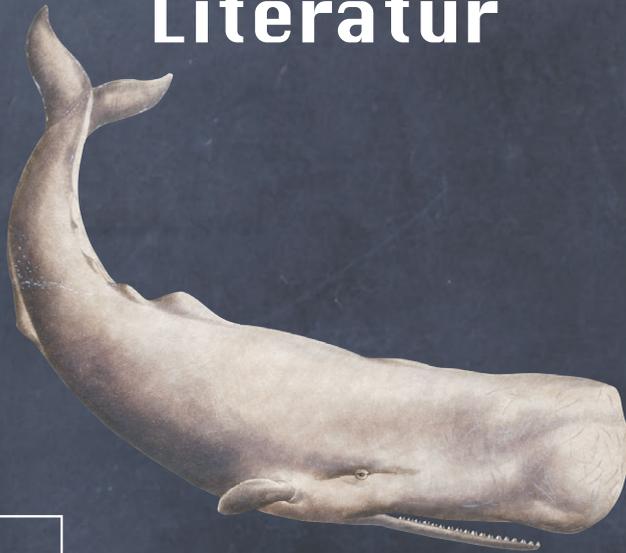


# Literatur



Spektrum  
AKADEMISCHER VERLAG

Sachbuch

John Sutherland

**50** **schlüssel  
ideen**

John Sutherland

50 Schlüsselideen

# Literatur



Aus dem Englischen übersetzt von Martina Wiese

**Spektrum**  
AKADEMISCHER VERLAG

# Inhalt

Einleitung 3

## GRUNDLAGEN

- 01 Mimesis 4
- 02 Mehrdeutigkeit 8
- 03 Hermeneutik 12
- 04 Klassiker 16
- 05 Intentionalismus 20
- 06 Der affektive Fehlschluss 24
- 07 Erzählung oder Geschichte 28
- 08 Epos 32
- 09 Lyrik und Prosodie 36
- 10 Der Schauerroman und die Goten 40
- 11 Das Übersetzungsparadox 44

## MECHANISMEN

- 12 Kultur 48
- 13 Milieu 52
- 14 Basis und Überbau 56
- 15 Der Kanon 60
- 16 Genre 64
- 17 Das Ende 68
- 18 Paradigmenwechsel 72
- 19 Literatur als Eigentum 76
- 20 Maßstäbe der Literaturkritik 80
- 21 Stil 84

## DIE WERKZEUGE DER LITERATUR

- 22 Allegorie 88
- 23 Ironie 92
- 24 Literarische Bilder 96
- 25 Allusion 100
- 26 Verfremdung 104
- 27 Bricolage 108
- 28 Metafiktion 112
- 29 Die Geschlossenheit der Darstellung 116

## NEUE IDEEN

- 30 Strukturalismus 120
- 31 Dekonstruktion 124
- 32 Textualität 128
- 33 Doppelbindung 132
- 34 Postmoderne 136
- 35 Heteroglossie 140
- 36 New Historicism 144
- 37 Postkolonialismus 148
- 38 Semiologie 152
- 39 Rezeptionstheorie 156
- 40 Sexus und Herrschaft 160

## LITERARISCHE VERGEHEN

- 41 Plagiat 164
- 42 Obszönität 168
- 43 Verleumdung 172
- 44 Blasphemie 176
- 45 Freizügigkeit 180
- 46 Literarische Lügen 184
- 47 Ghostwriter 188

## LITERATUR DER ZUKUNFT

- 48 Fan-Fiction 192
- 49 Das E-Book 196
- 50 Literarische Sintflut 200

Glossar 204

Index 206

# Einleitung

Die Literaturkritik sieht sich mit zwei gegensätzlichen Einwänden konfrontiert. Einerseits sei das Unterfangen zu einfach („Jeder kann *Stolz und Vorurteil* lesen und verstehen“). Andererseits sei es schwindelerregend kryptisch („Was um alles in der Welt versteht man unter der ‚extradiegetischen Analepse‘ in *Stolz und Vorurteil*? Und wen interessiert das?“).

Zunächst sollte man sich den von Natur aus dualistischen Charakter der Literaturkritik vor Augen führen. Es gibt keine klare Grenze zwischen Theorie und Praxis. Viele Ideen über Literatur und den bestmöglichen Zugang zu ihr stammen von den Autoren selbst. Tatsächlich sind laut T. S. Eliot diejenigen, die Literatur schaffen, die Einzigen, die auch sinnvoll darüber schreiben können. Alles andere sei, in D. H. Lawrences Worten, „Kritikergefasel“.

Man würde nicht behaupten (um einen etwas abstrusen Vergleich anzuführen), dass nur diejenigen, die Geschichte schreiben, Historiker sein können. Und nicht alle – genauer gesagt: nur sehr wenige derjenigen, die sich darüber Gedanken gemacht haben – würden dem Autor Eliot recht geben, der sowohl *Das wüste Land* (*The Waste Land*), das großartigste Gedicht des 20. Jahrhunderts, verfasst hat als auch *The Sacred Wood*, eine der besten Sammlungen literaturkritischer Essays seiner Zeit. Dennoch sollten sich diejenigen, die über Literatur nur schreiben oder reden (insbesondere jene, die dafür bezahlt werden), in ihrem Urteil zurückhalten und denen das Wort erteilen, die die Werke erschaffen. Was gäbe man nicht für Shakespeares Meinung zu seinen Dramen! Wäre sie nicht mehr wert als alle Stapel von Papier, die jemals in kritischer Auseinandersetzung mit seinem Werk beschrieben wurden?

Keine Kritik oder „Theorie“ kann ein literarisches Werk erklären; das unter anderem macht große Literatur immer von Neuem so faszinierend. Noch immer verstehen wir Shakespeare nicht ganz – und das, obwohl wir bereits 400 Jahre lang über ihn nachdenken. Dennoch möchten die gut gerüsteten Leser gewiss mit dem derzeit besten Werkzeug ausgestattet sein. Das vorliegende Buch und die darin enthaltenen 50 „Schlüsselideen“ wollen ihnen dieses Werkzeug an die Hand geben. Natürlich entscheidet jeder selbstständige Leser irgendwann, welcher Ansatz ihm am sinnvollsten erscheint. So nähern sich Anhänger des New Historicism und solche des Strukturalismus (um zwei der unten behandelten „Schlüsselideen“ aufzugreifen) einem Text aus zwei völlig unterschiedlichen Richtungen, und ihre Ergebnisse sind womöglich unvereinbar. Doch die verschiedenen Techniken zu kennen, bietet den Lesern mehr Möglichkeiten – sozusagen einen größeren Satz Schraubenschlüssel in ihrem Werkzeugkasten.

Eines vor allem sollten wir nie vergessen: Literatur hat in erster Linie das Ziel, uns zu erfreuen. Mit wachem Blick gelesen, ist sie eine der größten Freuden, die das Leben für uns bereithält.

# 1 Mimesis

„Der Natur den Spiegel vorhalten“ – so lässt sich das Wesen der Mimesis beschreiben. Dieser altgriechische Begriff ist der deutschen Übersetzung „Nachahmung“ vorzuziehen, weil ihr der abwertende Beigeschmack einer „bloßen Kopie“ anhaftet. Auch „Repräsentation“ ist unzutreffend, denn der Begriff der Mimesis ist gewichtiger. „Das Konzept der Mimesis“, schreibt Stephen Halliwell in einem neueren Buch über dieses Thema, „ist das Herzstück der gesamten Geschichte abendländischer Versuche, darstellende Kunst und deren Wertsetzungen zu interpretieren.“ Es ist zugleich grundlegend und teuflisch schwer zu fassen.

**Der Schlüssel zur Tür der Literatur** Das Problem der Mimesis ist zeitlos, faszinierend und letztlich unlösbar. Ist Literatur „wahr“ oder „unwahr“? Natürlich ist sie beides. Oder keines von beiden – man könnte argumentieren, dass es sich bei der Frage um einen „Kategoriefehler“ handelt (wie bei der Frage, „Was liegt nördlich vom Nordpol?“).

Die Idee der „Mimesis“ wurde von Aristoteles mit seiner fragmentarischen Abhandlung *Poetik* in literaturkritischen Umlauf gebracht. Anders als der Titel vermuten lässt, geht es hier nicht nur um Lyrik, sondern allgemein um die Erzeugung literarischer Werke. Aristoteles war fasziniert von dem rätselhaften Vorgang, durch den bestimmte schwarze Zeichen auf einer weißen Oberfläche beispielsweise zu einem „Epos“ wie der *Odyssee* werden.

In seiner ausführlichen Verteidigung der Mimesis als dem Verfahren, das dieses Kunststück ermöglicht, stand Aristoteles im Wettstreit mit einem noch einflussreicheren Philosophen, als er selber war. Bekanntlich verbannte Platon die Dichter in seinem Entwurf des Idealstaates, *Politeia*, ins Exil. Er bewunderte die ästhetische

**„Dies ... ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.“**

Friedrich Nietzsche

## Zeitleiste

um **429** v. Chr.

Sophokles' *König Ödipus*  
(Aristoteles' vollkommene  
Tragödie)

um **380** v. Chr.

Platon's *Politeia* (der Dichter  
wird seiner „Nachahmungen“  
wegen ins Exil verbannt)

um **335** v. Chr.

Aristoteles' *Poetik* verteidigt  
das Konzept der Mimesis  
als zentral für Kunst und  
Literatur

Qualität ihrer „Nachahmungen“ (immerhin wollte er sie „mit Blumen bekränzt“ in die Wüste schicken), verurteilte ihre Schöpfungen jedoch als oberflächlich, subjektiv und unwahr. Der Kritiker Mark Edmundson formulierte es ironisch: „Die abendländische Literaturkritik beginnt mit dem Wunsch, die Literatur abzuschaffen.“

Für Platon war Literatur ein bloßer Schatten der Wirklichkeit. Die Wahrheit war bei ihm dem Philosophenkönig vorbehalten, nicht dem Künstler. Noch schlimmer sei, dass die Dichtung nicht rationale, sondern emotionale Reaktionen hervorrufe. Die Mimesis erschaffe „schöne Lügen“, führe zu unklugen Entscheidungen und einem schlechten Lebenswandel. Das Leben aber erfordere einen kühlen Kopf und einen klaren Blick.

**Die Widerlegung Platons** Elegantly widerlegt Aristoteles den zentralen Einwand Platons („historische Unwahrheit“), indem er den Spieß einfach umdreht. Die literarische Kunst (Epik, Tragödie, Komödie, Lyrik), so legt er dar, ist frei von den Fesseln historischer Zufälle und Beliebigkeiten und vermag daher – im Ausschöpfen der literarischen Freiheit –, grundlegende, ewige oder höhere Wahrheiten zu formulieren.

So hat es beispielsweise nie eine Frau namens Anna Karenina gegeben, die Ehebruch beging, ihre Familie verließ und sich auf einem Bahnhof das Leben nahm. Sie ist fiktiv. Doch die Aussage, die Tolstois Roman eröffnet – „Alle glücklichen Familien ähneln einander; jede unglückliche aber ist auf ihre eigene Art unglücklich“ –, entspricht dem, was im Eröffnungssatz eines anderen Romans von *dessen* Autorin als „eine allgemein anerkannte Wahrheit“ bezeichnet wird. Dieser Logik zufolge kann Fiktion wahrhaftiger sein als die Realität. Sie kann, in Graham Greenes Worten, ins „Herz aller Dinge“ vordringen. Die Gesellschaft braucht die Wahrheiten der Literatur.

Weniger überzeugend ist, was Aristoteles gegen Platons zweiten Einwand vorbringt. Nach Platon bewirken mimetische Kunst und Literatur eine Überstimulierung der Gefühle (so bekommen wir bei Leonardo DiCaprios Tod in *Titanic* feuchte Augen, gehen aber ungerührt am Bettler vor dem Kino vorbei). Aristoteles räumt ein, dass Kunst uns durchaus bewegt, denn dies sei ein Hauptgrund für ihre Existenz. Er berichtet, Athener Frauen hätten beim Anschauen einer Tragödie Fehlgeburten erlitten und Jungen seien in Ohnmacht gefallen. Wie er weiter ausführt, sei die von Literatur erzeugte Emotion jedoch „kathartisch“.

„Katharsis“ ist, wie „Mimesis“, ein Wort, das sich nicht leicht übersetzen lässt. Es kann „Entschlacken“ oder „Abführen“ implizieren oder, was hier eher relevant ist, ein „Abreagieren“ und „Läutern“ von Emotionen. In diesem Zusammenhang werden oft folgende Zeilen aus John Miltons Versdrama *Samson Agonistes* zitiert:

1581

Sir Philip Sidneys *The Defence of Poesy* liefert eine pro-aristotelische „Rechtfertigung“ der Mimesis

1872

Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* gibt Aristoteles' Ansicht wieder, die Mimesis sei Grundlage der dramatischen Kunst

1946

Veröffentlichung von Erich Auerbachs wegweisendem Werk *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*

„Denn Trost und Frieden kehren in den Sinn, wo vorher bange Zweifel waren.“ Paradoxerweise (Aristoteles liebte Paradoxa) erzeuge uns Kunst, doch hinterher seien unsere Emotionen nicht stärker, sondern schwächer, und wir könnten besser rationale Entscheidungen treffen. Anders gesagt, solle Platon die Literatur als etwas begrüßen, das den menschlichen Geist reinige.

**Das Problem der Katharsis-Theorie** Dies ist eine elegante Replik, hat aber auch etwas von einem Taschenspielertrick an sich. Gegen die „kathartische“ Verteidigungsstrategie wurde wiederholt vorgebracht, dass sie die „affektive“ Qualität der Literatur, also unsere Reaktionen auf sie, zwangsläufig überbewertet. Auf die Spitze getrieben, ließe sich „Katharsis“ so interpretieren, dass die Kunst, die uns am meisten bewegt, die beste Literatur sein muss. Und das hieße, dass gewisse „Schmachtfetzen“ in Gestalt von Arztromanen und Heimatschnulzen, gemessen an den durchweinten Taschentüchern, bessere Romane wären als *Stolz und Vorurteil*.

Seit Jahrhunderten wogt der Streit um Aristoteles' Mimesis-Theorie und deren Bedeutung für Literatur und Gesellschaft. Platon verbannte, wie erwähnt, die Dichter aus dem Staat. Aristoteles dagegen will sie als Ehrenbürger innerhalb der Stadtmauern wissen. In seinem Essay *Inside the Whale* hat George Orwell die Auffassung vertreten, ein Autor müsse sich idealerweise im Exil befinden. Die Gesellschaft (insbesondere eine totalitäre) verschlucke den daheimgebliebenen Schriftsteller, so wie der Leviathan den Jona. In diesem Zusammenhang könnte man den 1974 verbannten Solschenizyn anführen, der die privilegierten Mitglieder des sowjetischen „Schriftstellerverbandes“ literarisch weit in den Schatten stellte.

### Shakespeare gegen Aristoteles

Shakespeare war, wie alle großen Schriftsteller, von der Idee der Mimesis fasziniert. Als Hamlet den Schauspielern, die Elsinore besuchen, Anweisungen gibt, fordert er sie auf, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten“. Der Spiegel ist ein beliebtes Bild, um das Verhältnis der Literatur zur „wirklichen“ Welt („Natur“) zu erklären. Stendhal beschrieb den Roman als „Spiegel auf einer großen Straße“. Doch wie jedes Spiegelkabinett auf dem Jahrmarkt bezeugt, reflektieren Spiegel nicht immer die Realität. Shake-

speare selbst erfreut sich im *Sommer-nachtstraum* am „Realismusparadoxon“. Je mehr sich dort die Handwerker bemühen, ihr Schauspiel wirklichkeitsgetreu zu gestalten – indem sie etwa den Mond durch eine Person mit einer Lampe darstellen –, desto unrealistischer wird ihre Aufführung. Anderswo im selben Stück sagt Shakespeare: „Wahnwitzige, Poeten und Verliebte / Bestehn aus Einbildung.“ Mit anderen Worten: Mimesis ist Realismus plus ein bisschen Mondschein.

**Kein ernsthafter Mensch hat Zeit, ein großer Autor zu sein. Der ernsthafte Mensch produziert Propaganda, politische Pamphlete, keine „Kunstwerke“.**

**E. M. Forster – vermutlich nicht ganz ernst zu nehmen**

In strategischer Hinsicht, so Orwell, bewege sich der Schriftsteller besser nicht im Bauch der Bestie, sondern außerhalb – und zwar mit gezückter Harpune. Von einer etwas modernistischeren Warte aus glaubte James Joyce, Autoren benötigten zur Kreativität „Stille, Exil und Raffinesse“.

Die Ästhetik des marxistischen Schriftstellers Bertolt Brecht ist der Mimesis des Aristoteles diametral entgegengesetzt – genau wie jeder Literatur und jedem Schauspiel, die so real wirken, dass sie uns wie Magneten ins Geschehen hineinziehen und „mitreißen“. Brecht forderte, dem Sog der Mimesis zu widerstehen, sie sei die Droge der Literatur. Der Streit schwelt weiter und wird nicht erlöschen, solange es Literatur gibt.

Worum es geht  
**Es ist nicht real, aber es könnte wahr sein**

# 2 Mehrdeutigkeit

„Wenn ich ein Wort benutze“, sagt Humpelpumpel, „dann hat es die Bedeutung, die ich ihm zu geben beliebe – nicht mehr und nicht weniger.“ „Die Frage ist bloß“, versetzt Alice, „ob Sie imstande sind, die Wörter so viele verschiedene Dinge bedeuten zu lassen.“ Alice, das vernünftigste aller Mädchen, hat natürlich recht. Doch nirgendwo haben Wörter mehr und unterschiedlichere Bedeutungen als in der Literatur. Anders gesagt: Literatur ist Mehrdeutigkeit in höchster Potenz. Und im Idealfall soll dies nicht Verwirrung stiften, sondern die unvermeidliche Komplexität der Dinge und der Sprache erfassen.

**Die naturgegebene Unbestimmtheit der Sprache** Literatur ist von Natur aus polyvalent – sie kann mehrere Dinge zur gleichen Zeit bedeuten. Historisch betrachtet, kann sie zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Dinge bedeuten (wie etwa *Onkel Toms Hütte* 1864, zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs, und 1964, zur Verabschiedung des *Civil Rights Act*, als die Bezeichnung *Uncle Tom* unter Afroamerikanern als tödliche Beleidigung galt). Auch biographisch gesehen kann sich die Bedeutung eines literarischen Werkes für seine Leser im Lauf ihres Lebens verändern. Jack Kerouacs „Beat-Bibel“ *Unterwegs* ist für mich heute ein anderer Roman als für den damals 17-jährigen, romantisch-unbeschwerten Verfasser des vorliegenden Buches.

Diese multiple Mehrdeutigkeit (oder Ambiguität) findet man auf der Ebene des gesamten Textes bis hinunter zum einzelnen Wort. Nehmen wir etwa das Werk, das T. S. Eliot als „Mona Lisa der Literatur“ bezeichnet hat – Shakespeares *Hamlet*. Jede Epoche interpretiert die Rätsel, die uns das Stück aufgibt, auf andere, zuweilen verwegene Weise (Ist Hamlet verrückt?, fragte Oscar Wilde, oder sind es die Kritiker des *Hamlet*?). Im 19. Jahrhundert galt der Prinz von Dänemark als edler Philosoph. Coleridge wagte zu behaupten, er selbst trage eine „Portion Hamlet“ in sich. Im 20. Jahrhundert wurde Hamlet von feministischen Kritikerinnen nicht selten als gemeingefährlicher, sexbesessener Kerl interpretiert, der abgedroschene Gemeinplätze absondert und sich in unerträglichem Selbstmitleid suhlt.

## Zeitleiste

1755

Samuel Johnsons *Dictionary* dokumentiert, dass Wörter in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen haben können

1929

I. A. Richards' *Practical Criticism* begründet eine neue literaturkritische Schule, die literarischer Mehrdeutigkeit eine zentrale Bedeutung zuschreibt

### Mehrdeutigkeit und der kopflose Franzose

In ihrer unvergleichlichen Subtilität schöpft Literatur die sprachlichen Mehrdeutigkeiten aus, mit denen wir in unserem Alltag problemlos hantieren. Betrachten wir beispielsweise folgende Sätze: „Koks heizt gut“, „Koks macht abhängig“ und „Der macht viel Koks“. Welche Bilder erzeugen diese Aussagen in ihrem Kopf? Englisch gilt als Sprache, die besonders reich an Mehrdeutigkeiten ist, und dies gilt umso mehr für die englische Literatur. Dass Französisch („Lingua

franca“) die bevorzugte Sprache der Diplomatie ist, liegt unter anderem an der ihr eigenen Unzweideutigkeit. Denken wir an einen Franzosen, der sich aus einem offenen Zugfenster lehnen will und nicht weiß, dass gleich ein Tunnel kommt. „Look out!“ warnt die Engländerin neben ihm. Der Franzose schaut pflichtschuldigst nach draußen und wird geköpft. Der Zuruf „Attention, monsieur!“ hätte ihm die Guillotiniierung erspart.

Hat irgendjemand im Lauf der Jahrhunderte *Hamlet* (oder Hamlet) je richtig interpretiert? Kann das irgendjemand? *Tot homines, quot sententiae*, wie der Lateiner sagt. Es gibt so viele Meinungen, wie es Menschen gibt.

Sind die Deutungen, Hamlet sei eine Frau, die sich wie ein Transvestit kleidet (diese Interpretation wurde ernsthaft vertreten), oder schwul oder das Opfer eines ungelösten Ödipuskomplexes, ebenso legitim wie T. S. Eliots kluge Überlegungen zur Mona Lisa der Literatur?

**Die Mehrdeutigkeit von Wörtern** Am unteren Ende der Skala finden wir Polyvalenz auf der Mikroebene schlichter Wörter. Bleiben wir bei *Hamlet*. Zu Beginn des Stücks gibt es einen Wortwechsel zwischen Claudius und seinem frischgebackenen Stiefsohn (dessen Vater von Claudius ermordet wurde, was Hamlet aber noch nicht weiß), in dem der König ihn höflich fragt, warum über ihm solch dunkle Wolken hängen. Im Originaltext lautet Hamlets spitzzüngige Erwiderung: „Not so, my Lord. I am too much i' the sun.“ Dies ist ein Beispiel für Homophonie – *sun* („Sonne“) ist gleichlautend mit *son* („Sohn“). Solche Wortspiele demonstrieren „Mehrdeutigkeit“ in Reinform.

In den 1930er-Jahren wurde der Begriff der Ambiguität zum Renner aller Modewörter, eingeleitet durch William Empsons Werk *Seven Types of Ambiguity* (1930). Das Buch war eine überarbeitete Fassung der Doktorarbeit des 22-jährigen Empson (die wiederum aus einem zu Beginn des Studiums geschriebenen Aufsatz entstanden war – er war ein kluges Kerlchen).

**1930**

William Empson veröffentlicht *Seven Types of Ambiguity*

**1947**

Cleanth Brooks' *Well Wrought Urn* ist für den „New Criticism“ ebenso bedeutsam wie Empsons *Seven Types of Ambiguity* für den „Practical Criticism“

**1967**

Jacques Derrida behauptet in *Die Schrift und die Differenz*, dass *différance* („Differänz“) die Essenz des literarischen Ausdrucks sei

» Weit davon entfernt, Shakespeares Meisterwerk zu sein, ist Hamlet so gut wie sicher ein künstlerischer Fehlschlag.«

T. S. Eliot

**Psychoanalytische Mehrdeutigkeiten** In den 1930er-Jahren war eine weitere aufregende Lehre im Umlauf – die Psychoanalyse. Eine der gewagteren Thesen unter den Jägern des Doppelsinns (die ihre zahlreichen Großwildtrophäen allzu gern an imaginären Wänden zur Schau stellten) behauptete, in literarischen Texten versteckten sich Freudsche Mehrdeutigkeiten (Freud sprach von „Fehlleistungen“), die den Autoren selbst nicht bewusst seien. Schauen wir einmal, was Hamlet vor sich hin murmelt, bevor er, dem Höhepunkt des Tête-à-tête mit seiner Mutter entgegengestrebend, ihre Schlafkammer betritt:

*O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge  
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!  
Grausam, nicht unnatürlich, laß mich sein*

Von Nero weiß man, dass er seine Mutter Agrippina getötet hat. Dies ist die Hauptbedeutung. Andere, skurrilere Schilderungen berichten von einer inzestuösen Beziehung zwischen dem (vom Weine berauschten) Herrscher und seiner Mutter. Uns steht eine Schlafzimmerszene bevor. Hat Hamlet seinen Ödipuskomplex überwunden – oder ist eine grauslige, „unnatürliche“ Paarung zu erwarten? Es ist schwer vorstellbar, dass Shakespeare uns zu diesen Überlegungen verleiten will, aber lenkt uns der Text unbewusst in diese Richtung, indem er andeutet, was der Autor nicht zu sagen wagt?

Der unvermeidlichen Mehrdeutigkeit großer Literatur wurde mit einer Lehrmethode Achtung gezollt, die in Großbritannien als „Practical Criticism“ und in den USA als „New Criticism“ bezeichnet wurde. Pädagogisch wirkte sie äußerst erfrischend, weil sie die bislang vorherrschende orthodoxe Philologie über Bord warf. Im „Practical Criticism“ untersuchte man den „kontextlosen“ literarischen Text in klinischer Isolation, wo er unter dem Röntgenblick des „Close Reading“ seziiert wurde.

Doch was war von dieser endlosen Jagd nach Bedeutungen zu halten? Der marxistische Kritiker Terry Eagleton sprach von der „kritischen Zitronenpresse“. Der junge Empson verglich die Mehrdeutigkeits-Virtuosen mit Zauberkünstlern, die Kaninchen aus einem Hut hervorziehen. Zuvor verborgene Ambiguitäten aufzudecken, war der Beweis, dass man klüger war als andere Leser.

Letztlich jedoch schien all dies mikroskopische Lesen durch kluge Leser etwas Wichtiges zu leisten: Es zertifizierte die besten Texte und schuf mit der Zeit einen Kanon – ein Curriculum lesenswerter Literatur. Sein Kriterium war Mehrdeutigkeit. Je biegsamer literarische Texte waren – je mehr Zitronensaft man aus ihnen heraus-

pressen konnte –, desto besser waren sie. Einige Literaturformen und -epochen eigneten sich für das „Close-Reading“-Verfahren besser als andere – insbesondere die metaphysische Dichtung um John Donne und Vertreter der „Moderne“ (etwa Hopkins). Wie Empson selbst hervorhob, bemühten sich einige historische Epochen – vor allem der Neoklassizismus – schon von ihrem Selbstverständnis her um die Auflösung von Mehrdeutigkeiten. Diese Epochen kamen in den Jahrzehnten, in denen der – heute abgeklungene – „Practical Criticism“ seine Blütezeit hatte, aus der Mode.

# 3 Hermeneutik

Hermeneutik ist ein Wort, das den meisten gewöhnlichen Literaturlesern nicht gerade leicht über die Lippen geht. Es wird – etwas unglücklich – mit „Interpretation“ übersetzt, was bedeutet, dass man Wörtern auf einer Buchseite Bedeutung(en) zuweist. Die Hermeneutik konzentriert sich jedoch überdies darauf, wie diese Bedeutung vermittelt wird und wie wir uns nach dieser Vermittlung unsererseits „einen Reim darauf machen“.

Eine plausible Herleitung des Begriffs ist hier relevant – und amüsant. Hermes war der Götterbote, der den Auftrag hatte, göttliche Äußerungen dem weniger göttlichen Verstand der Menschen zugänglich zu machen. Zugleich war er aber auch der mythologische Schutzpatron der Lügner (glauben Sie diesem Burschen mit den geflügelten Füßen kein Wort!). Ist Fiktion demnach ein hübsches Lügengebilde oder eine höhere Wahrheit?

**Was ist die Bedeutung des literarischen Werkes und wie wird sie vermittelt?** Wo, fragt die Hermeneutik, verbirgt sich die Bedeutung? Im begriffsbildenden menschlichen Geist (worauf die philosophische Schule der Phänomenologie hinauswill)? Oder steckt sie im Text (ein zentraler Glaubenssatz von akademischen Lehren wie dem Practical Criticism oder fundamentalistischer Religion)? Wohnt sie dem Medium inne (wie Marshall McLuhan behauptet hat)? Oder ist Bedeutung etwas, das von gesellschaftlichen Gruppen über einen Konsens geschaffen wird – wie bei erschöpften Geschworenen, die sich mehrheitlich zu einem Urteil durchgerungen haben, das keiner von ihnen aus vollem Herzen unterschreiben würde?

Gibt es nur eine Bedeutung oder so viele Bedeutungen, wie es Menschen gibt, die sie formen oder aufnehmen? Ist Bedeutung unveränderlich? Wieso empfindet man Werke wie *Lady Chatterleys Liebhaber* in der einen geschichtlichen Epoche (1930–1959) als so teuflisch obszön, dass ihr Besitz strafbar ist, jedoch zu einer anderen Zeit (1983) als so harmlos, dass sie in Großbritannien in der literarischen Betthupferl-Sendung der BBC vorgelesen werden (der amerikanische Rundfunk ist da freilich etwas rückständiger)?

## Zeitleiste

um 315 v. Chr.

Aristoteles' *De interpretatione*, der früheste erhaltene Kommentar zur Hermeneutik

1900

Wilhelm Diltheys philosophisch-theologischer Aufsatz *Die Entstehung der Hermeneutik*

**Werden wir mit der Zeit klüger oder dümmer?** Versetzen Sie sich einmal in folgende Situation: Man gibt Ihnen genau eine Rückfahrkarte für H. G. Wells' Zeitmaschine mit dem Auftrag, sie zum besseren Verständnis von *Hamlet* zu benutzen. Würden Sie dann

1. den Vorwärtsgang einschalten und sich Jahrtausende in die Zukunft katapultieren, sodass Sie die letzte aller Shakespeare-Kritiken zu diesem Stück lesen könnten?
2. den Rückwärtsgang einlegen und ins Jahr 1601 zur Premiere des Stücks im Globe Theatre am Londoner Südufer der Themse zurückreisen – umgeben vom Gewimmel, von den Gerüchen, der elisabethanischen Bühne, ihrer Beleuchtung und den Requisiten, dem Spektakel, als Richard Burbage zum ersten Mal jene Verse spricht, die fast noch feucht auf dem Manuskript glänzen? Und all dies, bevor auch nur ein Wort der Kritik geäußert worden ist ...

Die meisten Literaturleser, denen ich diese Frage gestellt habe, würden lieber in die Vergangenheit reisen als in die Zukunft. Aber warum?

**Die nicht-literarischen Ursprünge der Hermeneutik** Von ihrem Ursprung her ist Hermeneutik eher ein philosophischer als ein literaturkritischer Begriff. Im 18. und 19. Jahrhundert brannte das Thema gelehrten deutschen Bibelkommentatoren auf den Nägeln. War der heilige Text wörtlich oder bildlich zu interpretieren? Waren seine Deutungen infrage zu stellen? Dass diese Überlegung selbst heute noch lebensgefährlich sein kann, sobald es um Texte geht, die göttlicher Eingebung entspringen, erfuhr Salman Rushdie am eigenen Leib (die erzwungene Isolation unter Polizeischutz entsprach einer Situation, in der der Schriftsteller in einem Todestrakt die Hinrichtung erwartete).

**Hermeneutische Paradoxa** Die Hermeneutik hat viele Paradoxa hervorgebracht; das bekannteste ist der sogenannte „hermeneutische Zirkel“ – eine Art Hamsterrad. Das Problem ist folgendes: Ich kann eine beliebige Passage aus *Hamlet* erst dann verstehen, wenn ich weiß, worum es im gesamten Stück geht (beispielsweise um „einen Mann, der sich nicht entschließen konnte“, wie Laurence Olivier in der Einleitung zu seinem Film als Stimme aus dem Off sagt). Aber ich kann das Stück als Ganzes erst dann verstehen, wenn ich die einzelnen Teile verstehe (etwa die zentrale Bedeutung des „Sein oder Nichtsein“-Monologs für die gesamte Handlung). Demzufolge werde ich das Stück nie verstehen – ebenso wenig wie der Hamster seinem Rad entrinnen kann.

**1950**

In Archibald MacLeishs *Ars Poetica* heißt es: „Ein Gedicht sollte nicht bedeuten, sondern sein“

**1966**

Susan Sontags radikales Manifest *Kunst und Antikunst (Against Interpretation)* widerspricht der klassischen Hermeneutiktheorie

**1970**

Roland Barthes' Analyse von Balzac stellt den „hermeneutischen Code“ als Säule der literarischen Erzählung heraus

## Die Aufgabe lautet nicht zu interpretieren, sondern die Interpretation zu interpretieren. ⌋

Jonathan Culler

Es gibt noch weitere Paradoxa und Rätsel. Wenn ein Werk unvollendet bleibt, weil der Autor stirbt, so wie die letzten Romane von Dickens, *Das Geheimnis des Edwin Drood*, oder von Nabokov, *Das Modell für Laura*, sind dann das Fragment oder einzelne Teile zu verstehen? Wenn ein Marsmensch einen Vergaser fände, könnte er daraus einen Ford Fiesta rekonstruieren?

Ein weiteres hermeneutisches Rätsel, das einigmaßen geklärt ist, hat uns Roland Barthes aufgegeben. Wenn ich einen Krimi zum zweiten Mal lese und mittlerweile weiß, dass der Butler der Mörder war, wird die Geschichte dann besser oder schlechter, weil ich die im Text versteckten Hinweise jetzt genauer erkenne? Diese Hinweise habe ich beim ersten Lesen, als ich noch die Kammerzofe für die Täterin gehalten habe, vielleicht übersehen.

Ausgehend von diesem Paradox formuliert Barthes eine Regel für erste und zweite (sowie alle nachfolgenden) Lesedurchgänge. Beim ersten Lesen achten wir vor allem auf das, was Barthes als „hermeneutischen Code“ bezeichnet – was geschieht als Nächstes, in welcher Beziehung steht es zum Vorhergegangenen? Wir sammeln Informationen, ganz unvoreingenommen, nicht wissend, was relevant sein wird. Beim zweiten Lesen ist unsere Reaktion situationsbezogener; so achten wir

### Die Erotisierung der Hermeneutik

„Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine *Erotik* der Kunst.“ Das verkündete Susan Sontag in ihrem einflussreichen Manifest von 1966, *Against Interpretation* (dt. *Kunst und Antikunst*). In einem Jahrzehnt, in dem die Universitäten und ihre Lehrfächer durch die Studentenrevolte in ihren Grundfesten erschüttert wurden, argumentierte Sontag eloquent und radikal, die Hermeneutik (womit sie die professionalisierte *akademische* Untersuchung literarischer Texte meinte) sei nicht bloß überholt, sondern so ineffizient wie Swifts Wissenschaftler in *Gullivers Reisen*, die sich abmühen, aus Gurken Son-

nenstrahlen zu gewinnen. Vielmehr brauche man, verkündete sie, eine sinnliche, allumfassende Auseinandersetzung mit Literatur. Lies sie nicht, sondern öffne dich ihr wie eine Liebende – so könnte man Sontags Rat interpretieren. Weiteren Nachdruck erhielt ihre Forderung dadurch, dass sie eine atemberaubend schöne und junge Frau war – Attribute, die damals auf die vielen auffallend unerotischen, Tweed tragenden, Pfeife rauchenden vorwiegend männlichen Dozenten angloamerikanischer Herkunft kaum zutrafen.

nun mehr auf den „symbolischen Code“, wie Barthes sagt. Seine Analyse von Balzacs *Novelle Sarrasine* beginnt mit einer verblüffenden Demonstration des symbolischen Codes. Am Anfang der Geschichte sitzt der Erzähler in einer Fensternische und sinniert über die natürliche Welt des Gartens hinter ihm und zugleich über die künstliche Welt eines prachtvollen Pariser Balls vor ihm. Die darauffolgende Geschichte handelt von dem Bildhauer Sarrasine, der sich in eine Opernsängerin, La Zambinella, verliebt. Sarrasine erkennt – tragischerweise zu spät –, dass „sie“ ein „Er“ ist, ein Kastrat. Doch die Geschichte ist so kunstvoll erzählt, dass auch der Leser dies – beim ersten Lesen – nicht erkennt.

Bei diesem ersten Lesedurchgang ist das Fenster eine neutrale Kulisse. Beim zweiten Lesen erhält es, als durchsichtige Membran zwischen innerer und äußerer Welt, plötzlich eine neue Bedeutung, denn nun durchschauen wir die sexuelle Ambivalenz des Helden/der Heldin: La Zambinella ist nicht, was der äußere Schein suggeriert.

Wenn wir an den Literaturkanon denken, überzeugt das Barthesche Schema sofort. Große literarische Werke lesen wir immer wieder, oder wir nehmen sie uns vor, nachdem wir sie als Filmadaptionen kennengelernt oder anderweitig von ihrem Inhalt gehört haben. Wer sich heute *Stolz und Vorurteil* widmet, dem meistgelesenen klassischen Roman unseres Zeitalters, weiß – zumindest im angloamerikanischen Sprachraum – in der Regel schon vom ersten Satz an, dass Elizabeth trotz aller Missverständnisse auf dem Ball in Longbourn schließlich ihren Darcy bekommt.

» **Wie alle ausgezeichneten Werke hat [H. G. Wells' Roman „Die Zeitmaschine“] einen Doppelsinn.** «  
V. S. Pritchett

Worum es geht  
Literatur lesen und Literatur verstehen sind  
zwei verschiedene Dinge

# 4 Klassiker

Als T. S. Eliot 1944 in einem Vortrag vor der *Virgil Society* den Begriff „Klassiker“ definierte – während Europa in den Flammen des Zweiten Weltkriegs aufging –, äußerte er gewisse Bedenken über den modischen Missbrauch dieses Begriffs. „Es gibt ja auch ein höchst interessantes Buch“, sinnierte er, „mit dem Titel ‚Führer zu den Klassikern‘ (*A Guide to the Classics*) – damit sind aber die klassischen Pferderennen gemeint, und man kann darin erfahren, wie man den Derbysieger errät.“ Mit diesem Themenwechsel schoss Eliot allerdings ein wenig übers Ziel hinaus. (Der Derbysieger 1945 war dann ironischerweise Dante – der, gemeinsam mit Virgil, Eliots Paradebeispiel für einen unbestreitbar klassischen Autor war).

**„Klassiker“ – ein abgegriffener Begriff?** Eliots Frage („Was ist ein Klassiker?“) verfolgt uns nach wie vor, und allüberall stößt man auf missbräuchliche Verwendungen dieses Begriffs, mit dem er seinen Spaß getrieben hatte. Bei „klassischer Komödie“ denkt man eher an *Die Feuerzangenbowle* als an Aristophanes. Auch bei Fußball, Rock and Roll und Teegebäck trifft man auf „Klassiker“ ehrenhalber (sogar Zigarren können „Hamlet“ heißen – aber das ist, wie Gäule namens Dante, eine andere Geschichte).

So abgegriffen und missbraucht der Begriff auch ist – die Literatur kommt noch nicht ohne ihn aus. Richtig angewendet weist der Terminus „Klassiker“ auf etwas hin, dem wir zentrale Bedeutung beimessen. Aber dieses Etwas zu definieren, ist schwierig.

Für Eliot waren Klassiker Früchte ihrer Gesellschaft. Ein Klassiker – das Werk eines reifen Geistes –, so teilte er seiner Virgilschen Zuhörerschaft mit, könne nur entstehen, wenn eine Gesellschaft genau wie deren Sprache und Literatur reif sei. Vermutlich machte er diese hochtrabende Aussage in einem Auditorium, dessen Fenster vorsichtshalber verdunkelt waren – zum Schutz vor den deutschen Bombern, die das Ziel verfolgten, die versammelten Klassikliebhaber zu pulverisieren. Wie auch immer man im Jahre 1944 die Gesellschaft charakterisieren wollte, die Virgil hervorgebracht hatte (und sich gegenwärtig unter der Knute Mussolinis befand) – „reif“ wäre das falsche Wort gewesen.

## Zeitleiste

1759

In *Rasselas* legt Samuel Johnson die Grundsätze des Neoklassizismus fest

1820er-Jahre

Der französische Kritiker Sainte-Beuve definiert grundlegende Unterschiede zwischen „klassischer“ und „romantischer“ Literatur

**Frank Kermodes Neudefinition** Dem gleichen Problem (Was ist ein Klassiker?) widmete sich Frank Kermode 1973 an der University of Kent in seinen Vorlesungen zum Gedenken an T. S. Eliot (der tote Dichter war mittlerweile selbst zum Klassiker geworden). Wieder erlebte die Gesellschaft Großbritanniens eine Art Zusammenbruch. Der amerikanische Rückzug aus Vietnam im selben Jahr ging einher mit der „Ölkrise“ der OPEC, woraufhin die Inflationsrate in Großbritannien auf gut 20 Prozent stieg. Es gab zwar keine Verdunkelung mehr, aber die Stromsperren als Folge des Bergarbeiterstreiks waren schmerzlich. Der „Winter der Unzufriedenheit“ (mit weiteren Streiks und Energiesparmaßnahmen) stand bevor. So drängt sich die Vermutung auf, dass wir am gründlichsten über die Bedeutung des Klassikers nachdenken, wenn sich die Zivilisation selbst bedroht fühlt. „Klassiker“ ist eine Kategorie, die definiert, was wir als kulturell bedeutsam empfinden, was es zu bewahren gilt, wenn die Welt am Abgrund steht – etwas, wofür wir im Extremfall sogar sterben würden.

Eliot wie auch Kermode ließen die enger gefassten, wenn auch nützlichen Anwendungen des Begriffs unberücksichtigt, wie etwa „klassische Musik“ oder die bequeme Gegenüberstellung von „klassischer“ und „romantischer“ Literatur, die beispielsweise Alexander Popes *heroic couplets* (Reimpaare aus fünffüßigen Jamben) von William Wordsworths *lyrischen Balladen* trennt.

Bei der Definition eines Klassikers identifizierte Kermode in Weiterführung einiger Gedanken Eliots drei Schlüsselemente: Imperialismus, Zivilisation und Alter. Klassiker sind zeitlos und nicht an nationale Grenzen gebunden. Shakespeare ist in Deutschland als grenzüberschreitender „Klassiker“ anerkannt, ebenso wie Goethe in England. Die meisten Bücher dagegen überleben die Epoche ihrer Entstehung nicht und finden keine Heimat in fremden Sprachen.

Kermode war sich mit Eliot darin einig, dass Klassiker die höchsten geistigen und moralischen Standards der Menschheit verkörpern – sie sind sowohl Zeugnisse der Zivilisation als auch zivilisationsbildend. Und selbst in einer toten Sprache sind sie noch lebendig (wie etwa die lateinischen Hexameter der *Aeneis*). Shakespeare rührt uns an, obwohl heute niemand mehr elisabethanisches Englisch spricht und der Blankvers nicht mehr das übliche Medium der Bühne ist.

## Was ist ein Klassiker? ... Eine heikle Frage ...

Charles Augustin Sainte-Beuve

1882

Matthew Arnold umreißt seine Ansicht zur kulturellen Notwendigkeit der Klassiker in *Literature and Science*

1944

T. S. Eliot hält seinen Vortrag *What is a Classic?* vor der *Virgil Society* in London

1975

Frank Kermode veröffentlicht *The Classic*, das auf seinen „*Eliot Lectures*“ von 1973 beruht

**Frage:** Was haben die folgenden Werke gemeinsam?

Der Klassiker der Science-Fiction: *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury)

Der klassische Western: *Riders of the Purple Sage*; dt. *Das Gesetz der Mormonen* (Zane Grey)

Die klassische Liebesgeschichte: *Rebecca* (Daphne Du Maurier)

Der klassische Kriminalroman: *The Mysterious Affair at Styles*; dt. *Das fehlende Glied in der Kette* (Agatha Christie)

Der klassische Thriller: *The Thirty-Nine Steps*; dt. *Die neununddreißig Stufen* (John Buchan)

**Antwort:** Als Einziges haben diese Klassiker gemeinsam, dass sie alle ihre Autoren überlebt haben, noch heute gelesen werden und den Standard vorgeben, nach dem man andere Werke derselben Art beurteilt.

## » Klassiker? – Alte Bücher, die die Leute immer noch lesen. «

Frank Kermode

**Klassiker und Weltreiche** In seiner Soziologie war Kermode kompromissloser als Eliot. Den Nährboden für Klassiker bildet, so Kermode, keine Zivilisation, sondern ein *Weltreich* – mit all der profanen (und notfalls brutalen) kulturellen Macht, die dem Imperialismus eigen ist. Wenn eine Sprache, wie Linguisten gerne scherzen, ein Dialekt mit einer Armee im Rücken ist, dann ist klassische Literatur ein Schriftwerk mit einem *Imperium* im Rücken. Das lässt sich leicht an der Europäischen Union mit ihren derzeit etwa 27 Mitgliedsstaaten überprüfen. Welche von diesen Ländern können klassische Literatur vorweisen statt nur einige beeindruckende literarische Werke? Die Antwort lautet: diejenigen, die große Weltreiche besaßen – bevor im 20. Jahrhundert der Wind des Wandels wehte (wie Großbritannien, Frankreich, Spanien, Italien, Portugal, Deutschland, Niederlande, Österreich, Belgien). Hat Luxemburg seine Klassiker? Oder Moldawien? Wo sind ihre Shakespeares, Racines oder Cervantes?

Wenn also jemand zu einem Roman von Nick Hornby greift, der als Exemplar der *Penguin Modern Classics* aufgemacht ist, wo soll da die Verbindung zu Virgil sein? Nun – *High Fidelity* steht neben Dickens und Tolstoi in der „Klassikerreihe“ von Buchhandlungen, weil es langlebiger sein wird als die Langspielplatte, die es humorig feiert – genau wie *Oliver Twist* die Postkutsche überlebt hat und *Krieg und Frieden* die Leibeigenschaft.

Doch das Kriterium der „Langlebigkeit“ hat seine Tücken. Wenn man Hornbys Roman, wie Tolstois, in hundert Jahren liest (versehen mit umständlichen Erläuterungen zur Bedeutung von „Plattenspieler“, „Popcharts“ und „Rockmusik“ in den 1980er-Jahren), ist er dann noch dasselbe literarische Werk? Wird er, wie ein Chamäleon, dann einfach nur anders *erscheinen*? Oder wird er anders *sein*?

» Ein Klassiker – etwas, das jeder gelesen haben möchte,  
aber niemand lesen möchte. «

Mark Twain

In einem brillanten literaturkritischen Schachzug behauptet Kermode, dass das Wesen des Klassikers gerade in seiner Wandelbarkeit liege. Egal, an welchem Ort und zu welcher Zeit – er „akklimatisiere sich“ und fühle sich heimisch. Ein Klassiker besitze die Fähigkeit, zugleich antik und modern zu sein, er zeichne sich durch seine unendliche – jedoch niemals anarchische – Vielgestaltigkeit aus. Ein Werk wie *König Lear* kann nach Kermode im Wandel bestehen, weil es die unterschiedlichsten Interpretationen aushält. Jede Generation lese oder verstehe *König Lear* insofern anders, als sie sich von ihren Vorgängern unterscheide. Von dem Stück könne es keine endgültige Version oder Interpretation geben. Dennoch werde jede Generation ihre eigene befriedigende Interpretation finden. Und der Klassiker dulde jede einzelne Auslegung seiner selbst.

Worum es geht  
**Der Klassiker ist der Goldstandard der  
Literatur – aber es ist nicht alles Klassiker,  
was glänzt**

# 5 Intentionalismus

Betrachten Sie die folgenden Aussagen zur Intention von Autoren:

1. „Ich werde nun versuchen, von etwas anderem zu schreiben, und das Thema wird ein völlig neues sein – Ordination.“ (Jane Austen zu ihrer Schwester Cassandra nach der Fertigstellung von *Stolz und Vorurteil*, um sie über das Thema ihres nächsten Romans, *Mansfield Park*, zu informieren)
2. „Daß, würdig des erhabenen Stoffes, ich / Die ew'ge Vorsehung und Gottes Wege / Rechtfertigen und den Menschen künden mag!“ (John Milton, im Ersten Gesang von *Das verlorene Paradies*)
3. „Ich hoffe, ich habe jede Gelegenheit genutzt, aufzuzeigen, wie dringend sanitäre Verbesserungen in den verwahrlosten Unterkünften der Armen sind.“ (Dickens in seinem Vorwort zu *Martin Chuzzlewit*)

**Wissen Schriftsteller wirklich, was sie tun?** Kein Literaturkurs über „Große Werke der Weltliteratur“ käme ohne Austen, Milton und Dickens aus. Aber missverstehen wir Austens Roman *Mansfield Park*, wenn uns Fanny Prices Gedanken zur Sklaverei bei der Lektüre mehr bedeuten als die weisen Kontemplationen zur Ordination englischer Geistlicher? Missverstehen wir *Das verlorene Paradies*, wenn wir es nicht wegen seiner christlichen Doktrin, sondern wegen seiner Poesie schätzen? Tun wir Dickens unrecht, wenn wir *Martin Chuzzlewit* wegen der unfaireren (aber höchst unterhaltsamen) satirischen Darstellung Amerikas lesen und nicht wegen der philanthropischen (heute jedoch kaum noch nachvollziehbaren) Sorge um die Toiletten und Waschräume der Armen?

Alle drei Fragen sind mit einem nachdrücklichen „Nein“ zu beantworten. Doch was besagt dieses „Nein“? Dass wir und nicht etwa der Autor das literarische Werk „besitzen“? Diese Peinlichkeit umgeht man häufig mit einem Spruch wie „Vergib ihnen, Herr, denn sie wissen nicht, was sie tun“. Das heißt, kreative Schriftsteller erschaffen Dinge, derer sie sich nicht immer oder nicht vollständig bewusst sind. Dafür gibt es schlagkräftige Beweise. Schauen wir uns zum Beispiel die Titelseite von Daniel Defoes *Robinson Crusoe* an:

## Zeitleiste

1719

In seinem *Essay on Criticism* behauptet Alexander Pope, kein Autor könne mehr schaffen, als er bewusst beabsichtige

1821

Goethe verkündet: „In den Werken des Menschen wie in denen der Natur sind eigentlich die Absichten vorzüglich der Aufmerksamkeit wert.“