

Terry Eagleton

Einführung in die Literaturtheorie

5. Auflage

J.B.METZLER

Sammlung Metzler



J.B.METZLER

Sammlung Metzler
Band 246

Terry Eagleton

Einführung in die Literaturtheorie

5., durchgesehene Auflage

Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Die Originalausgabe erschien 2008 unter dem Titel »Literary Theory.
An Introduction. Anniversary Edition« bei Blackwell Publishing Ltd
© Terry Eagleton 1983, 1996, 2008

The right of Terry Eagleton to be identified as the Author of this Work has been asserted in accordance with the UK Copyright, Designs, and Patents Act 1988.

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by Blackwell Publishing Limited. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with J.B. Metzler Verlag and is not the responsibility of Blackwell Publishing Limited. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, Blackwell Publishing Limited.

Der Autor

Terry Eagleton ist Professor für Englische Literatur an der Universität Lancaster.

Für Charles Swann und Raymond Williams

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

ISBN 978-3-476-15246-6
ISBN 978-3-476-01434-4 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-01434-4

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

© 2012 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2012

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort.....	VII
Vorwort zur zweiten Auflage.....	IX
Vorwort zur fünften Auflage.....	XI
1. Einleitung: Was ist Literatur?.....	1
2. Phänomenologie, Hermeneutik, Rezeptionstheorie	17
3. New Criticism, Strukturalismus und Semiotik	54
4. Poststrukturalismus	101
5. Psychoanalyse.....	127
6. Schluss: Politische Kritik	172
7. Nachwort	197
Bibliografie.....	221
Personenregister.....	239
Sachregister	242

Vorwort

Wenn man den Ausgangspunkt der Veränderung, die die Literaturtheorie in diesem Jahrhundert erfahren hat, auf einen bestimmten Zeitpunkt festlegen wollte, so wäre das Jahr 1917, in dem der junge russische Formalist Viktor Šklovskij seinen bahnbrechenden Essay »Iskusstvo, kak priëm« (Die Kunst als Verfahren) veröffentlichte, keineswegs der schlechteste Vorschlag. Seitdem, und insbesondere in den beiden letzten Jahrzehnten, hat eine auffallende Bereicherung der Literaturtheorie stattgefunden: Die eigentliche Bedeutung von »Literatur«, »lesen« und »Literaturkritik« erfuhr einen tiefgreifenden Wandel. Aber bis auf einen kleinen Kreis von Spezialisten und Enthusiasten hat sich diese theoretische Revolution bisher noch nicht besonders weit verbreitet: ihre volle Auswirkung auf die Literaturstudenten/innen und die Leser/innen im Allgemeinen steht noch aus.

Das vorliegende Buch soll eine einigermaßen verständliche Darstellung der modernen Literaturtheorie für diejenigen geben, die wenig oder gar keine Vorkenntnisse auf diesem Gebiet haben. Obgleich ein solches Vorhaben naturgemäß Auslassungen und unzulässige Simplifizierungen mit sich bringt, habe ich versucht, den Gegenstand eher »populär und wissenschaftlich« allgemein verständlich als im negativen Sinne »populärwissenschaftlich« darzustellen. Da es eine »neutrale«, »wertfreie« Darstellungsweise meiner Meinung nach nicht gibt, gebe ich meinen Standpunkt durchweg deutlich zu erkennen und hoffe, damit zusätzliches Interesse an dem Buch zu wecken.

Der Ökonom J. M. Keynes hat einmal bemerkt, dass diejenigen Wirtschaftswissenschaftler, die der Theorie ablehnend gegenüberstehen oder ohne sie besser zurechtzukommen behaupten, einfach noch einer älteren Theorie verhaftet sind. Das trifft auch für Literaturstudenten, -kritiker und -wissenschaftler zu. Manche beklagen sich, dass die Literaturtheorie unglaublich esoterisch sei – vermuten darin eine geheimbündlerische, elitäre Enklave, die der Nuklearphysik ziemlich ähnlich ist. Zwar ermutigt »literarische Bildung« nicht gerade zum analytischen Denken; aber Literaturtheorie ist in Wirklichkeit nicht schwieriger als viele andere theoretische Untersuchungen, und sogar um einiges einfacher als manche von ihnen. Ich hoffe, dass das vorliegende Buch einen Beitrag dazu leistet, denen die Angst zu nehmen, die befürchten, dass der Gegenstand ihre Verständnisfähigkeit überschreitet. Einige Student/innen und Kritiker/innen verwahren sich auch

dagegen, dass die Literaturtheorie »zwischen den Leser und das Werk« trete. Die einfache Antwort darauf ist, dass wir ohne irgendeine Art von Theorie, wie unreflektiert und unbewusst sie auch immer sein mag, gar nicht erst wüssten, was überhaupt ein »literarisches Werk« ist oder wie wir es lesen sollen. Eine feindselige Einstellung der Theorie gegenüber bedeutet normalerweise eine Ablehnung der Theorien anderer und ein Übersehen der eigenen. Ein Anliegen dieses Buches besteht darin, diese Verdrängung aufzuheben und uns ein Wiedererkennen zu ermöglichen.

T.E.

Im Einverständnis mit dem Autor und dem englischen Verlag ist die vorliegende deutsche Ausgabe um das Kapitel »The Rise of English« gekürzt, das den Aufstieg und die Entwicklung der Literaturwissenschaft in Großbritannien und in den USA behandelt. Die dort enthaltene grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem New Criticism wurde jedoch beibehalten und an den Beginn des Kapitels über »Strukturalismus und Semiotik« gestellt. Die Anmerkungen der englischen Ausgabe wurden prinzipiell in den Text eingearbeitet. Das Literaturverzeichnis enthält alle vom Autor benutzten Titel (mit den entsprechenden deutschen Ausgaben) sowie weiterführende Literatur für die deutschen Leser und Leserinnen.

Vorwort zur zweiten Auflage

Dieses Buch ist ein Versuch, die moderne Literaturtheorie einer möglichst großen Leserschaft verständlich und attraktiv zu machen. Mit Befriedigung kann ich berichten, dass es seit seiner ersten Veröffentlichung 1983 von Jurist/innen wie Literaturwissenschaftler/innen, von Anthropolog/innen ebenso wie von Kulturtheoretiker/innen studiert worden ist. In einer Hinsicht ist das vielleicht gar nicht so überraschend: Wie das Buch selbst zu zeigen versucht, gibt es in der Tat gar keine ›Literaturtheorie‹ im Sinne eines Korpus von Theorien, das nur der Literatur entspringt oder das allein auf Literatur anzuwenden wäre. Keiner der hier in Umrissen vorgestellten Ansätze, von der Phänomenologie und der Semiotik bis hin zum Strukturalismus und der Psychoanalyse, ist nur mit ›literarischen‹ Texten befasst. Ganz im Gegenteil sind alle aus anderen geisteswissenschaftlichen Gebieten hervorgegangen und ihre Implikationen weisen über die Literatur hinaus. Ich denke, dass dies einer der Gründe für die Popularität des Buchs ist, und auch ein Grund, warum sich eine Neuauflage lohnt. Aber ich bin auch von der Anzahl nicht-akademischer Leser beeindruckt, die es angesprochen hat. Anders als den meisten solcher Bücher ist es ihm gelungen, eine Leserschaft jenseits der akademischen Institutionen zu erreichen, was besonders angesichts des sogenannten elitären Anspruchs von Literaturtheorie interessant ist. Wenn es eine schwierige, ja sogar esoterische Sprache ist, dann scheint es eine zu sein, die auch Menschen interessiert, die nie eine Universität von innen gesehen haben; und wenn das so ist, dann sollte das diejenigen, die sie innerhalb der Universität als esoterisch abtun, nochmals zum Nachdenken bewegen. Es ermutigt jedenfalls, dass es in einem post-modernen Zeitalter, in dem von Bedeutung wie von allem anderen sofortige Konsumierbarkeit erwartet wird, Menschen gibt, die es für lohnend halten, sich eine neue Art, über Literatur zu sprechen, zu erarbeiten.

Manche Arten von Literaturtheorie sind tatsächlich in übertriebener Weise obskurantistisch und nur Eingeweihten zugänglich, und dieses Buch versucht, den angerichteten Schaden zu beheben und einen breiten Zugang zu ermöglichen. Aber auch noch in einem ganz anderen Sinne ist Literaturtheorie das genaue Gegenteil von elitär. Das am Literaturstudium wirklich Elitäre liegt in der Vorstellung, dass nur Menschen mit einer ganz bestimmten kulturellen Bildung literarische

Werke schätzen könnten. Es gibt solche, die ›literarische Werte‹ im Blut haben, und solche, die draußen in der Dunkelheit schmachten. Ein wichtiger Grund für die Entwicklung der Literaturtheorie seit den 60er Jahren war das allmähliche Zusammenbrechen solcher Auffassungen unter dem Einfluss einer neuen Studentenschaft aus angeblich ›unkultivierten‹ Gesellschaftskreisen, die in den Bereich der höheren Bildung eindringen. Theorie war ein Weg, literarische Werke aus dem Würgegriff einer ›literarischen Sensibilität‹ zu befreien und sie für eine Analyseart zu öffnen, an der sich zumindest prinzipiell jeder beteiligen konnte. Diejenigen, die sich über die schwierige Theorie beklagen, würden ironischerweise wohl kaum erwarten, ein Lehrbuch für Biologie oder für chemische Verfahrenstechnik sofort zu verstehen. Weshalb sollte dann das Literaturstudium anders sein? Vielleicht, weil wir erwarten, dass Literatur selbst eine ›einfache‹ Art von Sprache ist, jedem sofort zugänglich; aber das stellt an sich bereits eine ganz bestimmte ›Theorie‹ der Literatur dar. Richtig verstanden ist Literaturtheorie eher von demokratischen als von elitären Anstößen geprägt worden; und in dem Grad, in dem sie wirklich in schwülstige Unlesbarkeit verfällt, wird sie ihren eigenen Wurzeln untreu.

T. E.

Vorwort zur fünften Auflage

(Vorwort zur englischsprachigen Jubiläumsausgabe)

Dieses Buch ist nun ein Vierteljahrhundert alt; aber wenn es sogar noch etwas älter zu sein scheint, so vielleicht deshalb, weil seit seinem ersten Erscheinen so viel passiert ist. Zum Beispiel hat Literaturtheorie längst nicht mehr die dominierende Position, die sie vor 25 Jahren einzunehmen schien. Als dieses Buch geschrieben wurde, war Theorie etwas Neuartiges, Fremdes, Subversives, Rätselhaftes und Aufregendes, wie der neueste Film von Jean-Luc Godard. Einige Studierende empfinden das zurecht auch heute noch so; aber genauso wie die Schockwirkung modernistischer Kunst schließlich weitgehend assimiliert wurde, so dass einem James Joyces *Ulysses* – wie Fredric Jameson einmal anmerkte – schließlich als recht konventionelle Art von Erzählung vorkam, ist Theorie nicht länger die fremdartige Angelegenheit, die sie einmal war. Und wirklich wurden wir, wie ich im Nachwort zu diesem Buch schreibe, in letzter Zeit Zeugen des Erstarkens einer Art Anti-Theorie – wenngleich einer, die selbst wiederum von theoretischem Interesse ist. Darin unterscheidet sie sich von den üblichen banausenhaften Einwänden gegen Theorie, die meistens eher Gefühle der Abneigung als Argumente widerspiegeln.

Ist Theorie also »institutionalisiert« worden? Ich glaube, diese Frage kann man nicht angemessen beantworten, wenn man den Begriff »institutionalisiert« als »in eine Institution eingewiesen« (mit üblen Assoziationen von Injektionsspritzen und Zwangsjacken) und damit abwertend versteht. Dass Theorie heutzutage in den akademischen Institutionen weit verbreitet ist, ist lobens- und nicht als eine Art armseliger Kapitulation verdammenstwert. In dieser Hinsicht haben sich die Dinge zum Besseren gewendet, seit ich in den frühen 1970er Jahren in Oxford selbst jede Woche marxistische Theorie in informellen Veranstaltungen gelehrt habe, die nicht einmal im Vorlesungsverzeichnis der Universität angekündigt und von meinen Kollegen weitgehend abgelehnt wurden, die weniger als orthodoxe Seminare denn als eine Art Zufluchtsort für ideologisch misshandelte Studierende fungierten. Heute können die meisten im Literaturstudium mit ein oder zwei Theoriekursen im Angebot rechnen, was natürlich höchst begrüßenswert ist.

Vielleicht ist das jedoch in einem anderen Sinn wirklich eine Art Kapitulation oder zumindest ein irritierender Kompromiss, da nie die Absicht bestand, Theorie einfach als noch ein weiteres Produkt neben

Kurse über bedeutende literarische Werke zu stellen, um damit Kunden auf dem intellektuellen Marktplatz anzulocken. Wer sie so sieht, verkennet, was für eine Art von Gegenstand sie darstellt. Im besten Fall stellt Theorie Fragen an andere Arbeitsgebiete und steht nicht nur als eine weitere Option neben ihnen. Statt einfach nur neue Methoden für das Studium literarischer Werke zu liefern, fragt sie nach Wesen und Funktion von Literatur und der Institution des Literarischen. Anstatt uns einfach nur mit immer ausgeklügelteren Zugriffsmöglichkeiten auf literarische Texte zu versorgen, fragt sie nach der Berechtigung des Kanons als solchem. Ihr Ziel ist nicht einfach nur Hilfestellung beim Verstehen der Bedeutung oder des Wertes literarischer Werke; stattdessen stellt sie unser Alltagsverständnis von »Verstehen« in Frage und fragt nach den Kriterien, mit denen wir über literarische Kunst urteilen. Einen Theoriekurs neben einen Kurs zur Mondsymblik bei D.H. Lawrence zu stellen, hieße einen – wie Philosophen es nennen – Kategorienfehler zu machen. Es wäre, als würde man Marxismus einfach als eine Variante der Soziologie studieren, anstatt zu begreifen, dass Marxismus unter anderen eine Kritik am Konzept der Soziologie selbst darstellt. Durch seine Struktur verführt der universitäre Wissenschaftsbetrieb zu derartigen konzeptuellen Fehlern. Wie Angebote auf einem Markt legt er manchmal unvergleichbare Dinge direkt nebeneinander aus.

Richtig verstanden ist Literaturtheorie also eine Art Metadiskurs. Sie ist nicht nur eine Art des Sprechens über Literatur unter vielen, sondern sie nimmt eine kritische Haltung gegenüber anderen Arten der Literaturanalyse ein. Insbesondere neigt sie zu Misstrauen gegenüber vielen ihrer Aussagen, die sie für fragwürdig hält. Wenn die Literaturkritik nach der Wirkung einer bestimmten Wendung in der Erzählung fragt, will die Narratologie wissen, worin dieses seltsame Wesen namens Erzählung überhaupt besteht, und lässt sich nicht mit dem intuitiven Gefühl abspeisen, dass man eine Geschichte schließlich als solche erkennt, wenn man sie sieht. Wenn die Literaturkritik etwa Jungianische Muster in einem Roman ausmacht, dann möchte die Literaturtheorie lieber wissen, was »Roman« eigentlich bedeutet. Kann man ihn definieren? Wie unterscheidet man einen kurzen Roman von einer langen Kurzgeschichte? Die Literaturkritik mag darüber streiten, ob Oscar Wilde ein erst- oder zweitrangiger Schriftsteller ist, die Theorie hingegen erforscht die (oft unbewussten) Normen und Kriterien, die es uns erlauben, solche Urteile überhaupt zu fällen. Lesen bedeutet Interpretieren, aber die Hermeneutik fragt danach, was passiert, wenn wir interpretieren. Die Kritik mag vom Unbewussten bei einer literarischen Figur sprechen, eine Theorie fragt wahrscheinlich eher danach,

was überhaupt eine ›Figur‹ ist und ob nicht der Text selbst auch eine Ebene des Unbewussten haben kann.

Das, was man etwas gewagt als ›reine‹ oder ›hohe‹ Theorie bezeichnen könnte, ist in den letzten Jahrzehnten etwas aus der Mode gekommen. Man spricht heute weniger von Semiotik, Hermeneutik, Poststrukturalismus und Phänomenologie, als es noch in den 1970er und 1980er Jahren der Fall war. Selbst die psychoanalytische Theorie ist etwas weniger prominent als früher, trotz ihres intellektuellen Reizes und ihrer Verführungskraft. Stattdessen haben Postmodernismus und Postkolonialismus die Feldherrenhügel des Fachs erobert, Seite an Seite mit einem geschwächten, aber noch überlebenden Feminismus. Das ist eine interessante Entwicklung, die unter anderem eine Verlagerung vom Elfenbeinturm reiner Theorie zu den Ebenen und Talsohlen der Alltagskultur ankündigt. Dasselbe könnte man über den New Historicism sagen, der in den 1980er und 1990er Jahren seine Blütezeit hatte. Doch Feminismus, Postmodernismus und Postkolonialismus sind mehr als nur rein literarische Phänomene. In einem gewissen Sinn gilt dies auch für die ›reine‹ Theorie, die eigentlich nur zu einem geringen Teil aus dem literarischen Bereich stammt. Phänomenologie, Hermeneutik und Poststrukturalismus sind philosophische Strömungen; Psychoanalyse ist eine Behandlungsmethode; Semiotik ist die Wissenschaft von Zeichen im Allgemeinen, nicht nur der literarischen. Der New Historicism hat versucht, die Unterscheidung zwischen literarischen und nicht-literarischen Werken aufzulösen, wie seinerzeit der Strukturalismus. Trotzdem ist es ein weiterer Kategorienfehler, im selben Atemzug etwa von Poststrukturalismus und Postmodernismus oder von Semiotik und Postkolonialismus zu sprechen. Die ersten beiden Bestandteile dieser Begriffspaare sind Theoriegebilde, während die zweiten kulturelle und politische Gegebenheiten sind. Anzunehmen, dass sie mehr oder weniger das Gleiche sind, wäre dasselbe wie die Gleichsetzung von Heideggers Philosophie mit der globalen Klimaerwärmung. Auch das gehört zu der Art von Fehlern, zu denen uns der Wissenschaftsbetrieb manchmal verführt.

In einem gewissen Sinne ist diese Rückkehr zum kulturellen und politischen Alltag natürlich zu begrüßen. Doch wie das so ist: Sie hat ihren Preis. Die reine Theorie mag ihre Probleme haben, aber gerade ihre Distanz zum Alltag erlaubt es ihr, von Zeit zu Zeit als mächtige Kritikerin dieses Alltags aufzutreten. In der Tat gibt es in vielem, was diese Gedankenwelt ausmacht, eine versteckte utopische Dimension. Der Poststrukturalismus träumt von einer Zeit, in der starre Hierarchien und repressive Gegensätze aufgebrochen werden, um das Spiel von Differenz und Diversität freizusetzen. Was für Stolperfallen auch immer die Interpretation beinhaltet, die Hermeneutik beschwört weiter-

hin den Glauben an die Möglichkeit menschlichen Verstehens. Mit ihrem impliziten Aufruf: »Mehr Macht den Lesern!« strebt die Rezeptionstheorie danach, die lesende Person aus dem Status passiver, kleinlauter Konformität zu befreien, der ihr bislang von den Kritikern zugewiesen wurde, um sie stattdessen als aktive Subjekte und Mitproduzenten zu begreifen. Hinter dieser theoretischen Strömung lassen sich schemenhaft die Forderungen der Studentenbewegung der 1960er Jahre ausmachen.

Bei der postmodernen Theorie ist das mehrheitlich nicht der Fall. Sicher hat sie einen radikalen Flügel, aber für die selbstgefälligeren Richtungen postmodernen Denkens sind Pluralismus, Multikulturalismus und Respekt für menschliche Unterschiede so ungefähr das Beste, was erreicht werden kann. Es fällt schwer, dies als ein angemessenes politisches Handeln in einer Welt anzusehen, in der die stärkste kapitalistische Macht, die es je in der Geschichte gegeben hat, den Rest der Welt in Geiselhaft hält. Es ist charakteristisch für den Marxismus, dass er sich einerseits weigert, den Rückzug aus Sozialem und Politik zugunsten des »Diskurses« anzutreten, während er zugleich auch eine zynische oder defätistische Komplizenschaft mit den sozialen Existenzbedingungen, wie wir sie kennen, verweigert. Andere politische Richtungen der Kritik, wie der Postkolonialismus, können dann entsprechend diesem Standard bewertet werden. Es gibt postkoloniale Denkströmungen, die die globale Aufteilung von Macht und Ressourcen für selbstverständlich halten und sich auf Fragen nach Identität und Ethnizität beschränken. Aber es gibt auch vielversprechendere Varianten postkolonialen Denkens, die gegenwärtig ein beharrliches Überleben der klassisch sozialistischen Kritik am westlichen Imperialismus anzeigen, wie revisionsbedürftig derartige Analysen im Lichte eines »späten« Kapitalismus, wie er oft optimistisch genannt wird, auch sein mögen.

Ich hoffe, dass die Neuauflage dieses Buchs zu seinem 25. Jahrestag dazu beitragen wird, etwas von dem intensiven Reiz wieder einzufangen, den die Theorie zu der Zeit auslösen konnte, als es geschrieben wurde. Wenn man etwas auf die anhaltende Popularität des Buchs geben kann, dann ist diese Welle keineswegs abgeebbt. Ich weiß nicht, ob ich entzückt oder erzürnt darüber sein soll, dass die Einführung in die Literaturtheorie in den USA an einer bekannten Universität zum Untersuchungsgegenstand der Betriebswirtschaft wurde, die fasziniert entdeckte, wie ein akademischer Text zum Bestseller werden konnte.

1. Einleitung: Was ist Literatur?

Wenn es so etwas wie Literaturtheorie gibt, dann muss es offensichtlich wohl auch etwas namens Literatur geben, womit sich diese Theorie beschäftigt. Wir können also zuerst einmal die Frage stellen: Was ist Literatur?

Es gibt die unterschiedlichsten Versuche zur Definition von Literatur. Man kann sie beispielsweise als ›imaginatives‹ Schreiben im Sinne von ›Fiktion‹ definieren – als ein Schreiben, das nicht im wörtlichen Sinne ›wahr‹ ist. Aber schon bei flüchtigster Betrachtung dessen, was normalerweise unter der Überschrift ›Literatur‹ zusammengefasst wird, zeigt sich, dass diese Definition nicht ausreicht. Die englische Literatur des 17. Jahrhunderts umfasst die Dramen Shakespeares und Websters, die Gedichte Marvells und die Epen Miltons; aber sie erstreckt sich auch auf die Essays von Francis Bacon, die Predigten von John Donne, John Bunyans religiös-allegorische Autobiografie und das, was Sir Thomas Browne geschrieben hat, was immer es auch sein mag. Mit einem kleinen Zugeständnis kann man sogar Hobbes' *Leviathan* oder Clarendons *History of the Rebellion* miteinbeziehen. Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts umfasst neben Corneille und Racine die Maximen von Rochefoucauld, die Beerdigungspredigten von Bossuet, Boileaus Abhandlungen über Poetik, Madame de Sévigné's Briefe an ihre Tochter und die philosophischen Schriften von Descartes und Pascal. Im 19. Jahrhundert umfasst die englische Literatur Lamb (nicht aber Bentham), Macaulay (aber nicht Marx), Mill (aber weder Darwin noch Herbert Spencer).

Die Unterscheidung zwischen ›Fakten‹ und ›Fiktion‹ scheint uns also nicht sehr weit zu bringen, nicht zuletzt, weil die Unterscheidung selbst häufig fragwürdig ist. So wird beispielsweise argumentiert, dass unsere moderne Opposition von ›historischer‹ und ›künstlerischer‹ Wahrheit auf die frühen isländischen Sagen gar nicht anwendbar sei. Im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wurde das englische Wort für Roman, ›novel‹, anscheinend sowohl für wahre als auch für fiktive Ereignisse verwendet, selbst Zeitungsberichte wurden kaum als faktisch betrachtet. Romane und Zeitungsberichte waren weder eindeutig faktisch noch eindeutig fiktiv: Unsere eigene scharfe Trennung zwischen den beiden Kategorien traf einfach nicht zu. Edward Gibbon war zweifellos überzeugt, dass er die historische Wahrheit aufschrieb,

und das glaubten vielleicht auch die Verfasser der *Genesis*, aber heute werden sie von einigen als Tatsache, von anderen als Fiktion gelesen; auch John Henry Newman dachte sicherlich, dass seine theologischen Meditationen wahr seien, aber heute sind sie für viele Leser/innen ›Literatur‹. Darüber hinaus schließt ›Literatur‹ zwar viele ›faktischen‹ Schriften mit ein, sondert aber auch viel Fiktives aus. Der Comic Strip *Superman* und Silvia-Romane sind fiktionale Werke, werden aber im Allgemeinen nicht als Literatur betrachtet, und bestimmt nicht zu ›der Literatur‹ gezählt. Wenn Literatur ›kreatives‹ oder ›imaginatives‹ Schreiben bedeutet, heißt das dann, dass Geschichte, Philosophie und Naturwissenschaften unkreativ und unimaginativ sind?

Vielleicht braucht man überhaupt einen ganz anderen Ansatz. Vielleicht ist Literatur nicht darüber definierbar, ob sie fiktional oder ›imaginativ‹ ist, sondern weil sie eine spezifische Art der Sprachverwendung darstellt. Mit dieser Theorie wird Literatur zu einer Art des Schreibens, die mit den Worten des russischen Kritikers Roman Jakobson »eine organisierte Gewalt, begangen an der einfachen Sprache« darstellt. Literatur verändert und intensiviert die Alltagssprache, weicht systematisch von ihr ab. Wenn Sie sich mir an der Bushaltestelle nähern und murmeln: »Du noch unberührte Braut der Stille«, wird mir sofort bewusst, dass ich mich in der Gegenwart des Literarischen befinde. Das weiß ich, weil die Dichte, der Rhythmus und der Klang der Worte ihre erkennbare Bedeutung bei weitem überwiegen – oder, wie die Linguisten es technischer ausdrücken könnten, es besteht hier ein Ungleichgewicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. Die Sprache lenkt die Aufmerksamkeit auf sich selbst und prunkt auf eine Weise mit ihrer materiellen Substanz, wie es Äußerungen wie »Wissen Sie nicht, dass die Busfahrer streiken?«, nicht tun.

Tatsächlich war dies die Definition des ›Literarischen‹, die in der Folge von den russischen Formalisten entwickelt wurde, unter ihnen Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Osip Brik, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum und Boris Tomaševkij. Die Formalisten traten in Russland in den Jahren vor der Oktoberrevolution des Jahres 1917 hervor und erlebten ihre Blütezeit in den 1920er Jahren, ehe sie vom Stalinismus völlig zum Schweigen gebracht wurden. Als eine Gruppe militanter, polemischer Kritiker verwarfen sie die quasi-mystischen Doktrinen des Symbolismus, von denen die Literaturkritik vor ihnen beeinflusst war, und lenkten mit praktischem, wissenschaftlichem Geist die Aufmerksamkeit auf die materielle Seite des literarischen Textes. Literaturwissenschaft und Kritik sollten die Kunst vom Geheimnisvollen, Mysteriösen trennen und sich damit befassen, wie der literarische Text wirklich funktioniert: Literatur sei keine Pseudo-Religion, Psychologie

oder Soziologie, sondern eine spezifische sprachliche Struktur. Sie hat ihre eigenen, speziellen Gesetze, Strukturen und Verfahren, die als solche untersucht und nicht auf etwas anderes reduziert werden sollten. Das literarische Werk ist weder ein Transportmittel für Ideen noch die Widerspiegelung der sozialen Realität oder die Verkörperung einer transzendentalen Wahrheit: Es ist ein materielles Faktum, dessen Funktionen analysiert werden können, so ähnlich, wie wenn man eine Maschine untersucht. Es besteht aus Wörtern, nicht aus Objekten oder Gefühlen, und es ist ein Fehler, den Ausdruck des Denkens eines Autors oder einer Autorin darin zu sehen. Puškins *Eugenij Onegin*, bemerkte Osip Brik einmal leichthin, wäre auch geschrieben worden, wenn Puškin nie gelebt hätte.

Der Formalismus stellte im Grunde die Anwendung der Linguistik auf das Literaturstudium dar; und da die in Frage kommende Linguistik eine formale war, die sich mehr mit den Strukturen der Sprache beschäftigte als mit dem, was vielleicht gerade gesagt wurde, übergingen die Formalisten die Analyse des literarischen ›Inhalts‹ (wo man immer der Psychologie oder Soziologie anheimfallen konnte) zugunsten des Studiums der literarischen Form. Weit davon entfernt, die Form als Ausdruck des Inhalts zu sehen, stellten sie dieses Verhältnis auf den Kopf: der Inhalt war nur die ›Motivation‹ für die Form, Anlass oder Gelegenheit für eine bestimmte Art von formaler Übung. *Don Quixote* handelt nicht ›von‹ der gleichnamigen Figur: Die Figur ist nur ein Verfahren, um die verschiedenen Erzähltechniken zusammenzuhalten. Und Orwells *Animal Farm* (*Die Farm der Tiere*) wäre für die Formalisten keine Allegorie auf den Stalinismus; ganz im Gegenteil, der Stalinismus bildete einfach eine günstige Gelegenheit für die Konstruktion einer Allegorie. Dieses starrsinnige Beharren war es auch, das den Formalisten seitens ihrer Gegner ihren Schimpfnamen eingebracht hat; und obwohl sie nicht bestritten, dass Kunst in Beziehung zur sozialen Realität steht – tatsächlich hatten einige von ihnen enge Verbindungen zu den Bolschewiki – erklärten sie provokativ, dass diese Beziehung den Kritiker nichts angehe.

Der Ausgangspunkt der Formalisten lag darin, das literarische Werk als eine mehr oder weniger willkürliche Ansammlung von ›Verfahren‹ zu sehen, und erst später verstanden sie diese als zueinander in Beziehung stehende Elemente oder als ›Funktionen‹ innerhalb des Gesamtsystems eines Textes. ›Verfahren‹ schlossen Klang, Bildlichkeit, Rhythmus, Syntax, Metrum, Reim, Erzähltechniken, ja wirklich den ganzen Vorrat an formalen literarischen Elementen ein; und was allen diesen Elementen gemeinsam war, war ihr ›Verfremdungseffekt‹. Es war für die literarische Sprache spezifisch und unterschied sie von anderen

Diskursarten, dass sie die Sprache auf verschiedene Weisen verformte oder ›deformierte‹. Unter dem Druck literarischer Verfahren wurde die normale Sprache intensiviert, verdichtet, verschlungen, zusammengeschoben, auseinandergezogen, auf den Kopf gestellt. Es war ›fremdgemachte‹ Sprache, und aufgrund dieser Verfremdung wurde auch die alltägliche Welt plötzlich fremd und nicht-vertraut. In der Routine der Alltagssprache würden unsere Wahrnehmungen von und unsere Reaktionen auf die Wirklichkeit schal, abgestumpft, oder wie die Formalisten sagen würden, ›automatisiert‹. Indem Literatur uns ein dramatisches Sprachbewusstsein aufzwingt, erneuert sie diese gewohnheitsmäßigen Reaktionen und macht die Gegenstände ›wahrnehmbarer‹. Wenn man mit der Sprache auf eine anstrengendere, bewusstere Art als sonst ringen muss, wird die Welt, die von dieser Sprache enthalten wird, lebendig erneuert. Die Lyrik von Gerard Manley Hopkins (1844-1889) könnte hierfür als besonders anschauliches Beispiel dienen. Der literarische Diskurs entfremdet uns von der Alltagssprache und verfremdet diese, ermöglicht uns aber paradoxerweise zugleich reichere, innigere Erfahrungen. Die meiste Zeit atmen wir Luft, ohne uns dessen bewusst zu sein: Wie die Sprache ist Luft das Medium, in dem wir uns bewegen. Aber wenn die Luft plötzlich dick oder verpestet ist, werden wir gezwungen, mit neuer Wachsamkeit auf unser Atmen zu achten, und dies kann sich vielleicht in einer verstärkten Wahrnehmung unserer Körperfunktionen auswirken. Wir lesen die hingekritzelte Notiz eines Freundes, ohne uns groß Gedanken über ihre narrative Struktur zu machen; aber wenn eine Geschichte abbricht und neu einsetzt, ständig von einer Erzählebene zur anderen wechselt und den Höhepunkt hinauszögert, um uns in Spannung zu halten, wird uns aufs neue bewusst, wie sie konstruiert ist, während vielleicht gleichzeitig unser Erlebnis sich intensivieren kann. Die Fabel, würden die Formalisten argumentieren, benutzt ›behindernde‹ oder ›retardierende‹ Verfahren, um unsere Aufmerksamkeit zu erhalten, und in der literarischen Sprache werden diese Verfahren ›offengelegt‹. Das bewegt Viktor Šklovskij zu der hinterhältigen Bemerkung über Laurence Sternes *Tristram Shandy*, einen Roman, der seinen eigenen Verlauf so sehr behindert, dass es ihm kaum gelingt, anzufangen, dass dies ›der typischste Roman der Weltliteratur‹ sei.

Die Formalisten sahen also die literarische Sprache als eine Reihe von Abweichungen von einer Norm, eine Art sprachlicher Gewalt: Literatur ist eine ›besondere‹ Art von Sprache, im Gegensatz zu der ›normalen Sprache‹, die wir gewöhnlich benutzen. Aber das Erkennen einer Abweichung schließt mit ein, dass man die Norm, von der sie abweicht, identifizieren kann. Obwohl die ›normale Sprache‹ eine heiß-

geliebte Vorstellung bei einigen Oxford-Philosophen ist, hat die ›normale Sprache‹ dieser Philosophen wenig mit der ›normalen Sprache‹ der Hafenarbeiter von Glasgow zu tun. Und die Sprache, die beide gesellschaftlichen Gruppen benutzen, wenn sie Liebesbriefe schreiben, unterscheidet sich normalerweise von der Art, wie sie sich mit ihrem Gemeindepfarrer unterhalten. Die Vorstellung, dass es eine einzige ›normale‹ Sprache gibt, eine gemeinsame Währung, an der alle Mitglieder der Gesellschaft teilhaben, ist eine Illusion. Jede wirkliche Sprache besteht aus einer hochkomplexen Bandbreite von Diskursen, die sich entsprechend der Klassen-, Regional-, Geschlechts- und Statuszugehörigkeit etc. unterscheiden, und die auf keinen Fall problemlos zu einer homogenen Sprachgemeinschaft vereinheitlicht werden können. Eines Menschen Norm kann des anderen Abweichung sein: ›Weiher für ›kleiner See‹ mag in einer Gegend poetisch, in einer anderen ›normale‹ Sprache sein. Selbst der ›prosaischste‹ Text des 15. Jahrhunderts kann aufgrund seiner Archaismen für uns heute ›poetisch‹ klingen. Wenn wir über einen einzelnen, isolierten Zettel mit Schriftzeichen aus einer lange verschwundenen Zivilisation stolpern sollten, könnten wir vom bloßen Anschein nicht sagen, ob es sich um ›Poesie‹ handelt, da wir keinen Zugang mehr zu den ›normalen‹ Diskursen jener Gesellschaft hätten; und selbst wenn weitere Nachforschungen ergäben, dass der Text ›abweichend‹ ist, würde dies noch immer nicht beweisen, dass es sich um Poesie handelt, da nicht alle Abweichungen poetisch sind; Slang, beispielsweise. Wir könnten aufgrund bloßer Betrachtung nicht feststellen, ob nicht ein Stück ›realistischer‹ Literatur vorliegt, ohne weitere Informationen darüber zu haben, welche Funktion das Textstück innerhalb der fraglichen Gesellschaft hatte.

Nicht etwa, dass die Formalisten dies nicht bemerkt hätten. Sie erkannten, dass Normen und Abweichungen sich von einem sozialen oder historischen Kontext zum anderen veränderten – dass ›Poesie‹ in diesem Sinne davon abhängt, wo man sich zufällig gerade befindet. Die Tatsache, dass ein Stück Sprache eine ›verfremdende‹ Wirkung hatte, war keine Garantie dafür, dass dies immer und überall der Fall sein würde: Es ›verfremdete‹ nur vor einem bestimmten normativen sprachlichen Hintergrund, und wenn dieser sich änderte, wäre der Text möglicherweise nicht mehr als literarisch wahrnehmbar. Wenn jeder Ausdrücke wie ›unberührte Braut der Stille‹ in gewöhnlichen Kneipengesprächen verwenden würde, so würde diese Art der Sprache vielleicht aufhören, ›poetisch‹ zu sein. Für die Formalisten war Literatur mit anderen Worten eine Funktion der *differenziellen* Beziehungen zwischen einer Art von Diskurs und einer anderen; sie war nicht ein ewig gegebenes Gut. Sie waren nicht darauf aus, ›Literatur‹, son-

dern ›Literarizität‹ zu definieren – besondere Verwendungen von Sprache, die in ›literarischen‹ Texten, aber auch vielerorts außerhalb derselben gefunden werden konnten. Jeder, der glaubt, dass ›Literatur‹ durch solche speziellen Verwendungsarten von Sprache definiert werden kann, muss der Tatsache ins Gesicht sehen, dass es in der Sprache des Ruhrpotts vielleicht mehr Metaphern gibt als bei Rilke. Es gibt keine ›literarischen‹ Verfahren – Metonymie, Synekdoche, Litotes, Chiasmus etc. –, die nicht auch häufig im alltäglichen Diskurs verwendet würden.

Nichtsdestotrotz gingen die Formalisten weiter davon aus, dass das Wesen der Literatur in der ›Verfremdung‹ besteht. Sie relativierten diesen Gebrauch von Sprache einfach nur und sahen ihn als ein Kontrastmoment zwischen einer Redeweise und einer anderen. Aber was passiert, wenn ich von jemandem am Nebentisch in der Kneipe die Bemerkung höre: »Das ist aber eine krakelige Handschrift!« Ist das ›literarische oder ›nicht-literarische‹ Sprache? Tatsächlich ist es ›literarische‹ Sprache, denn es stammt aus Knut Hamsuns Roman *Hunger*. Aber wie kann ich wissen, dass es ›literarisch‹ ist? Als sprachliche Äußerung zieht es schließlich keine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Eine Antwort auf die Frage, wie ich herausfinden kann, dass das literarisch ist, lautet, dass es aus Knut Hamsuns Roman *Hunger* stammt. Es ist Teil eines Textes, den ich als ›fiktional‹ gelesen habe, der sich als ›Roman‹ ankündigt, den man auf universitäre Literaturleselisten setzen kann etc. Der *Kontext* sagt mir, dass es literarisch ist; aber die Sprache selbst hat keine inhärenten Fähigkeiten oder Eigenschaften, die sie von anderen Diskursarten unterscheiden könnten, und man könnte es sehr wohl in einer Kneipe äußern, ohne für seine literarische Gewandtheit Bewunderung zu ernten. Eine formalistische Literaturauffassung bedeutet in Wirklichkeit, dass man sämtliche Literatur als *Poesie* begreift. Auffälligerweise haben die Formalisten, wenn es um die Betrachtung eines Prosatextes ging, häufig einfach die Techniken, die sie bei der Lyrikuntersuchung anwandten, übertragen. Aber Literatur wird meistens als etwas begriffen, was mehr als nur die Lyrik umfasst – etwas, was beispielsweise realistische oder naturalistische Werke einschließt, die nicht in irgendeiner auffallenden Weise von sprachlicher Selbstdarstellung geprägt sind. Manchmal wird ein Text gerade deshalb als ›gut‹ bezeichnet, weil er *nicht* ungebührlich Aufmerksamkeit auf sich zieht: Er wird für seine lakonische Schlichtheit oder seine unterkühlte Nüchternheit bewundert. Und was ist mit Witzen, Fußball-Schlachtrufen und Slogans, Zeitungüberschriften und Reklamesprüchen, die sprachlich oft brillant sind, im Allgemeinen jedoch nicht als Literatur eingeordnet werden?

Ein anderes Problem in Sachen ›Verfremdung‹ besteht darin, dass es keine Schreibweise gibt, die mit genügend Scharfsinn nicht als verfremdend gelesen werden könnte. Nehmen Sie eine prosaische, ziemlich unzweideutige Aussage, wie man sie manchmal in U-Bahnhöfen findet: »Hunde müssen auf der Rolltreppe getragen werden.« Dies ist vielleicht nicht so unzweideutig, wie es auf den ersten Blick scheint: Heißt das, man *muss* auf der Rolltreppe einen Hund tragen? Wird man von der Benutzung der Rolltreppe ausgeschlossen, wenn man nicht irgendeinen herumstreunenden Köter findet, den man auf dem Weg nach oben umklammern kann? Viele anscheinend einfache Mitteilungen enthalten solche Zweideutigkeiten. Aber selbst wenn man solche beunruhigenden Zweideutigkeiten beiseite lässt, ist es sicher offensichtlich, dass das Hinweisschild in der U-Bahn als Literatur gelesen werden könnte. Man könnte sich vom weichen Klang der ersten beiden Zweisilber mit ihren Nasalen gefangennehmen lassen, würde in Gedanken weit abschweifen, wenn man bei dem anspielungsreichen »getragen« angelangt wäre, und dem suggestiven Widerhall der Würde, lahmen Hunden durchs Leben zu helfen, erliegen; und vielleicht könnten Sie im Wort ›Rolltreppe‹ schließlich genau den Rhythmus und die Modulation entdecken, die das Rollen, die Auf- und Abwärtsbewegung des Gegenstandes selbst imitierten. Das mag ja alles ein sinnloses Unterfangen sein, aber auch nicht bedeutend sinnloser als die Behauptung, aus der poetischen Beschreibung eines Duells das Klirren der Degen herauszuhören, und es hat wenigstens den Vorteil, nahezulegen, dass ›Literatur‹ vielleicht zumindest ebenso sehr davon abhängt, was Menschen mit Texten machen, wie davon, was die Texte mit ihnen machen.

Selbst wenn wir das Hinweisschild auf diese Art lesen, hätten wir es immer noch als *Poesie* gelesen, die nur einen Teil dessen darstellt, was die Literatur beinhaltet. Wir wollen deshalb eine andere Möglichkeit der Fehlinterpretation des Schildes in Betracht ziehen, die uns vielleicht ein bisschen weiterbringt. Man stelle sich einen Betrunkenen vor, der spät nachts am Handlauf der Rolltreppe hängt, den Hinweis minutenlang mühselig entziffert und dann vor sich hin murmelt: »Wie wahr!« Was für eine Art von Fehler liegt hier vor? Was der Betrunkene wirklich macht, ist die Mitteilung als eine Art Aussage von allgemeiner, vielleicht sogar kosmischer Bedeutung zu verstehen. Indem er bestimmte Lesekonventionen auf diese Wörter anwendet, löst er sie aus ihrem unmittelbaren Kontext heraus und verallgemeinert sie über ihre pragmatische Absicht hinaus zu etwas mit einer breiteren und vermutlich auch größeren Bedeutung. Diese Vorgehensweise ist wohl sicherlich auch bei dem, was man Literatur nennt, beteiligt. Wenn ein Dich-

ter uns sagt, dass seine Liebe wie eine rote Rose ist, schließen wir aus der Tatsache, dass er diese Aussage in einem bestimmten Metrum macht, dass nun nicht die Frage von uns erwartet wird, ob er wirklich eine Geliebte hatte, die für ihn aus irgendeinem bizarren Grund wirklich einer Rose ähnlich zu sehen schien. Er sagt uns etwas über Frauen und Liebe im Allgemeinen. ›Literatur‹, könnten wir also sagen, ist ›nicht-pragmatischer‹ Diskurs: Ungleich Biologielehrbüchern und Zetteln für den Zeitungsboten erfüllt sie keinen unmittelbaren praktischen Zweck, sondern soll als etwas aufgefasst werden, was auf den allgemeinen Zustand der Welt verweist. Manchmal, aber nicht immer, benutzt sie eine besondere Sprache, so als wolle sie diesen Sachverhalt besonders deutlich machen – um zu signalisieren, dass es nicht wirklich um eine bestimmte, reale Frau geht, sondern mehr um die *Art des Sprechens* über eine Frau. Diese Konzentration auf die Art des Sprechens und nicht so sehr auf die Realität, über die gesprochen wird, wird manchmal als Hinweis darauf gesehen, dass wir mit ›Literatur‹ eine Art *selbst-referentielle* Sprache meinen, eine Sprache, die über sich selbst spricht.

Auch diese Art der Definition von Literatur wirft indessen einige Probleme auf. Zum einen wäre Orwell wahrscheinlich recht überrascht gewesen zu hören, dass seine Essays so gelesen werden sollten, als seien die von ihm behandelten Themen weniger wichtig als die Art, wie er sie darstellt. Bei vielem, was man als Literatur klassifiziert, werden der Wahrheitsgehalt und die praktische Relevanz dessen, was gesagt wird, sehr wohl als wichtig für die Gesamtwirkung angesehen. Aber selbst wenn der ›unpragmatische‹ Umgang mit dem Diskurs einen Teil dessen ausmacht, was man als ›Literatur‹ bezeichnet, so folgt aus dieser ›Definition‹, dass Literatur nicht wirklich ›objektiv‹ definiert werden kann. Die Definition von Literatur hängt dann von der Entscheidung des Einzelnen ab, wie er etwas liest, und nicht von der Natur des Geschriebenen. Es gibt bestimmte Arten zu schreiben – Gedichte, Dramen, Romane –, die recht offensichtlich als nicht-pragmatisch im angeführten Sinne konzipiert sind, aber das garantiert noch nicht, dass sie auch tatsächlich so gelesen werden. Ich könnte ohne Weiteres Gibbons Darstellung des Römischen Weltreichs lesen, nicht weil ich irrtümlich annehme, dass sie zuverlässige Informationen über das alte Rom bietet, sondern weil ich Gibbons Prosastil genieße oder unabhängig von ihrer historischen Quelle gern in Bildern menschlicher Korruption schwelge. Aber ich könnte das Gedicht von Robert Burns lesen, weil mir als japanischem Gartenbaukünstler unklar ist, ob die rote Rose im England des 18. Jahrhunderts gedieh. Man wird einwenden, dass es damit nicht als ›Literatur‹ gelesen wird; aber lese ich

Orwells Essays als Literatur nur, wenn ich seine Aussagen über den Spanischen Bürgerkrieg zu einer kosmischen Äußerung über das menschliche Leben verallgemeinere? Zwar werden viele Werke, die man in den akademischen Institutionen als Literatur studiert, ›konstruiert‹, um als Literatur gelesen zu werden, aber für einige von ihnen trifft das eben nicht zu. Ein Text kann als Geschichte oder Philosophie auf die Welt kommen, um später als Literatur eingestuft zu werden; oder er kann seine Existenz als Literatur beginnen, um in späteren Zeiten wegen seiner archäologischen Bedeutung geschätzt zu werden. Einige Texte werden literarisch geboren, andere erreichen Literarizität, und wieder anderen wird diese aufgedrängt. In dieser Hinsicht kann Erziehung viel mehr gelten als Abstammung durch Geburt. Nicht woher man kommt, ist hier entscheidend, sondern wie einen die Leute behandeln. Wenn sie beschließen, dass man Literatur ist, dann scheint man das auch zu sein, unabhängig davon, was man selbst zu sein glaubte.

In diesem Sinne kann Literatur weniger als eine inhärente Eigenschaft oder eine Reihe von Eigenschaften aufgefasst werden, die sich in bestimmten Texten von *Beowulf* bis Virginia Woolf entfalten, als vielmehr als eine Reihe von Einstellungen der Menschen gegenüber Texten. Es wäre nicht leicht, aus all dem, was zu verschiedenen Zeiten ›Literatur‹ genannt wird, ein konstantes Muster inhärenter Merkmale zu isolieren. Tatsächlich wäre dies so unmöglich wie der Versuch, das allen anvisierten Objekten gemeinsame, einmalige Unterscheidungsmerkmal zu identifizieren. So etwas wie ein ›Wesen‹ der Literatur gibt es schlichtweg nicht. Jedes beliebige Stück Text kann ›nicht-pragmatisch‹ gelesen werden, wenn es das ist, was Literatur ausmacht, genauso wie jeder Text ›poetisch‹ gelesen werden kann. Wenn ich über dem Fahrplan brüte, nicht um irgendeine Zugverbindung ausfindig zu machen, sondern um mich zu allgemeinen Überlegungen über die Geschwindigkeit und Komplexität des modernen Lebens anzuregen, könnte man sagen, dass ich ihn als Literatur lese. Nach John M. Ellis funktioniert der Terminus ›Literatur‹ etwa so wie das Wort ›Unkraut‹: Unkraut ist keine besondere Pflanzenart, sondern jede beliebige Pflanze, die der Gärtner aus irgendeinem Grund hier nicht haben will. Vielleicht bedeutet ›Literatur‹ so etwas wie das Gegenteil davon: jede beliebige Art von Text, den jemand aus irgendeinem Grund besonders schätzt. ›Literatur‹ und ›Unkraut‹ sind, wie die Philosophen sagen würden, eher *funktionale* als *ontologische* Begriffe: Sie sagen etwas darüber aus, was wir tun, aber nichts über das Wesen der Dinge. Sie machen eine Aussage über die Rolle eines Textes oder einer Distel im sozialen Kontext, ihre Beziehungen zu und Unterschiede von ihrer Um-

gebung, ihr Verhalten darin, die Zwecke, denen sie dienen können, und die menschlichen Praxisfelder, die sie umgeben. »Literatur« ist in diesem Sinne eine rein formale, leere Art der Definition. Selbst wenn wir daran festhalten, dass sie eine nicht-pragmatische Behandlung von Sprache darstellt, sind wir immer noch nicht bei einem »Wesen« der Literatur angelangt, weil dies auch für andere sprachliche Äußerungen wie z.B. Witze gilt. In jedem Fall sind wir weit davon entfernt, »praktische« und »nicht-praktische« Beziehungen zwischen uns und der Sprache fein säuberlich unterscheiden zu können. Einen Roman zum Vergnügen zu lesen, unterscheidet sich offensichtlich vom Lesen eines Verkehrsschildes zur Information, aber wie steht es mit dem Lesen eines Biologielehrbuchs, um sich weiterzubilden? Ist das eine »pragmatische« Behandlung von Sprache oder nicht? In vielen Gesellschaften erfüllt die Literatur höchst praktische Funktionen, beispielsweise religiöse; scharf zwischen »praktisch« und »nichtpraktisch« zu unterscheiden, ist vielleicht nur in einer Gesellschaft wie unserer möglich, in der die Literatur aufgehört hat, überhaupt noch eine praktische Funktion zu haben. Vielleicht legen wir so als allgemeine Definition eine Bedeutung von »literarisch« vor, die in Wirklichkeit historisch bestimmt ist.

Wir haben also immer noch nicht das Geheimnis gelüftet, warum Lamb, Macaulay und Mill Literatur sind, aber Bentham, Marx und Darwin im Großen und Ganzen gesehen nicht. Eine einfache Antwort hierauf wäre vielleicht, dass die ersten drei Beispiele für »gutes Schreiben« darstellen, die anderen drei aber nicht. Diese Antwort hat den Nachteil, zum großen Teil nicht zu stimmen, zumindest meiner Ansicht nach, aber sie bietet den Vorteil, darauf hinzuweisen, dass im Allgemeinen das mit dem Begriff Literatur belegt wird, was man für *gut* hält. Ein offensichtlicher Einwand hingegen lautet, dass es so etwas wie schlechte Literatur nicht geben könnte, wenn dies die ganze Wahrheit wäre. Ich kann zwar Lamb und Macaulay für überschätzt halten, das heißt aber noch lange nicht, dass ich sie nicht mehr als Literatur ansehe. Man mag Raymond Chandler für »auf seine Art« gut halten, aber nicht gerade für Literatur. Wenn Macaulay andererseits *wirklich* ein schlechter Schriftsteller wäre – wenn er überhaupt keinerlei Sprachgefühl hätte und sich anscheinend für nichts anderes als weiße Mäuse interessieren würde –, dann würden die Leute seine Werke wohl überhaupt nicht Literatur nennen, auch nicht schlechte Literatur. Werturteile haben allem Anschein nach eine Menge damit zu tun, was als Literatur eingeschätzt wird und was nicht – nicht unbedingt in dem Sinn, dass ein Text »gut« sein muss, um literarisch zu sein, aber er muss *von der Art* sein, die für gut gehalten wird: Er kann ein minderwertiges Beispiel für eine allgemein anerkannte Schreibweise sein. Niemand

würde sich die Mühe machen zu sagen, dass ein Busfahrtschein ein Beispiel minderwertiger Literatur darstelle, aber jemand könnte dies sehr wohl von Ernest Dowsons Lyrik sagen. Der Begriff ›gutes Schreiben‹ oder *belles lettres* ist in diesem Sinne doppeldeutig: Er bezeichnet eine Art zu schreiben, die im Allgemeinen hohes Ansehen genießt, während sie einen nicht notwendigerweise zu der Auffassung verpflichtet, dass ein einzelnes Exemplar der Gattung ›gut‹ ist.

Mit dieser Einschränkung macht der Ansatz, in Literatur einfach eine angesehene Schreibweise zu sehen, einiges klar. Aber er führt zu einer ziemlich vernichtenden Schlussfolgerung. Er bedeutet, dass wir ein für alle Mal die Illusion fallen lassen können, dass die Kategorie ›Literatur‹ ›objektiv‹ im Sinne von ewig und unveränderbar ist. Alles kann Literatur sein, und alles, was als unwandelbar und unbestreitbar als Literatur angesehen wird – Shakespeare, zum Beispiel – kann eines Tages keine Literatur mehr sein. Jeder Glaube, dass das Studium der Literatur das Studium einer stabilen, wohldefinierten Entität sei, so wie die Entomologie das Studium der Insekten ist, kann als Schimäre abgetan werden. Manche Fiktion ist Literatur, andere nicht; teilweise ist die Literatur fiktional, teilweise nicht; manche Literatur nimmt sprachlich auf sich selbst Bezug, während andererseits manch höchst-verschlungene Rhetorik keine Literatur ist. Literatur im Sinne einer Liste von Werken mit gesichertem und unveränderlichem Wert, die sich durch gemeinsame inhärente Merkmale auszeichnen, gibt es nicht. Wann immer ich von jetzt an die Wörter ›literarisch‹ und ›Literatur‹ im vorliegenden Buch verwenden werde, habe ich sie gleichzeitig stets mit unsichtbarer Tinte durchgestrichen, um anzuzeigen, dass diese Termini nicht wirklich ausreichen, wir im Augenblick aber keine besseren zur Verfügung haben.

Der Grund, weshalb aus der Definition von Literatur als hochangesehener Schreibweise folgt, dass sie keine stabile Größe darstellt, liegt in der berüchtigten Veränderlichkeit von Werturteilen. »Die Zeiten ändern sich, die Werte nicht« verkündet die Werbung einer englischen Zeitung, so als ob wir immer noch das Töten kranker Säuglinge oder das öffentliche Zurschaustellen geistig Kranker für richtig hielten. Genauso wie die Menschen ein Werk in einem Jahrhundert als philosophisch und im nächsten als literarisch behandeln mögen oder umgekehrt, so können sie auch ihre Meinung darüber ändern, was sie als wertvolle Texte betrachten. Sie können sogar ihre Auffassung über die Gründe ändern, weshalb sie etwas für wertvoll oder wertlos halten. Wie bereits angedeutet, heißt das nicht unbedingt, dass einem nun als minderwertig betrachteten Werk die Bezeichnung ›Literatur‹ verweigert wird: Man nennt es vielleicht immer noch Literatur und drückt damit vage aus, dass das Werk

zum *Typus* angesehener Texte gehört. Aber es bedeutet, dass der sogenannte ›literarische Kanon‹, die nicht in Frage gestellte ›große Tradition‹ der ›Nationalliteratur‹, als *Konstrukt* erkannt werden muss, das von bestimmten Leuten aus bestimmten Gründen in einer bestimmten Zeit gebildet wurde. Ein literarisches Werk oder eine Tradition, die unabhängig davon, was irgendjemand darüber gesagt hat oder sagen wird, an sich wertvoll ist, gibt es nicht. ›Wert‹ ist ein transitiver Begriff: Er bezeichnet immer das, was von bestimmten Leuten in spezifischen Situationen nach gewissen Kriterien und im Lichte bestimmter Absichten hoch bewertet wird. Wenn man eine ausreichend tiefgreifende Umwandlung unserer Geschichte voraussetzt, ist es also durchaus möglich, dass wir in der Zukunft eine Gesellschaft hervorbringen könnten, die mit Shakespeare überhaupt nichts anzufangen wüsste. Seine Werke würden einfach schrecklich fremd erscheinen, voller Gedanken und Gefühlsweisen, die solch eine Gesellschaft beschränkt und irrelevant fände. Shakespeare wäre in einer solchen Lage nicht wertvoller als die meisten modernen Graffiti. Und obwohl viele Leute solche gesellschaftlichen Bedingungen als tragisch verarmt empfinden würden, scheint es mir dogmatisch, nicht die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, ob sie nicht vielleicht aus einer allgemeinen menschlichen Bereicherung entstehen könnten. Karl Marx beunruhigte die Frage, weshalb die griechische Kunst einen ›ewigen Reiz‹ behalten konnte, obwohl die sozialen Bedingungen, die sie hervorgebracht haben, längst vergangen waren; aber wie können wir wissen, was ›auf ewig‹ seinen Reiz behalten wird, wenn die Geschichte noch nicht beendet ist? Wir können uns vorstellen, dass wir dank einer findigen archäologischen Forschung eine Menge mehr darüber erfahren, was die antike griechische Tragödie für ihre zeitgenössischen Zuschauer wirklich bedeutete, ihre Interessen als unseren eigenen zutiefst fremd erkennen, und dann die Dramen im Lichte unserer vertieften Kenntnisse wieder lesen. Ein Ergebnis könnte sein, dass wir keine Freude mehr an ihnen hätten. Wir kämen vielleicht zu der Erkenntnis, dass wir sie zuvor nur genießen konnten, weil wir sie unwissentlich im Lichte unserer eigenen Voraussetzungen gelesen haben; wenn dies nicht mehr so ohne weiteres möglich ist, könnte es sein, dass uns das Drama überhaupt nichts Bedeutungsvolles mehr sagt.

Die Tatsache, dass wir literarische Werke immer bis zu einem gewissen Grad im Lichte unserer eigenen Interessen interpretieren – tatsächlich sind wir in einem Sinn von ›in unserem eigenen Interesse‹ gar nicht in der Lage, etwas anderes zu tun – könnte einer der Gründe sein, weshalb bestimmte literarische Werke ihren Wert über Jahrhunderte hinweg behalten haben. Natürlich ist es auch möglich, dass wir noch viele Vorlieben des Werkes teilen: Ebenso kann es aber der Fall

sein, dass sich die Wertschätzung gar nicht auf ›dasselbe‹ Werk bezieht, auch wenn wir das glauben mögen. ›Unser‹ Homer ist weder identisch mit dem Homer des Mittelalters, noch ist ›unser‹ Shakespeare der seiner Zeitgenossen; verschiedene historische Epochen haben für ihre eigenen Zwecke jeweils einen anderen Homer und Shakespeare konstruiert und fanden in deren Texten Elemente von unterschiedlichem Wert, obgleich dies nicht unbedingt dieselben waren. Mit anderen Worten werden alle literarischen Werke, sei es auch unbewusst, von den Gesellschaften, die sie lesen, ›neu geschrieben‹. Tatsächlich gibt es keine Lektüre eines Werkes, die nicht auch ein ›Neu-Schreiben‹ wäre. Kein Werk, auch keine Bewertung eines Werks, kann einfach einer anderen Gruppe von Menschen übergeben werden, ohne nicht in diesem Prozess vielleicht fast bis zur Unkenntlichkeit verändert zu werden. Das ist auch ein Grund, warum das, was als Literatur zählt, eine bemerkenswert instabile Angelegenheit ist.

Ich meine nicht, dass sie deshalb instabil ist, weil Werturteile ›subjektiv‹ sind. In einer solchen Sichtweise wird die Welt in harte Tatsachen ›draußen‹ wie etwa den Hauptbahnhof und willkürliche Werturteile ›drinnen‹ unterteilt, d.h. ob man Bananen mag oder das Gefühl hat, dass der Ton eines Gedichtes von Yeats von defensiver Anmaßung zu grimmig geschmeidiger Ergebenheit wechselt. Fakten sind öffentlich und unanfechtbar, Werte sind privat und willkürlich. Zwischen der Wiedergabe einer Tatsache wie ›Diese Kathedrale wurde 1612 gebaut‹ und der Verwendung eines Werturteils wie ›Diese Kathedrale ist ein prachtvolles Beispiel barocker Architektur‹ besteht ein offensichtlicher Unterschied. Aber nehmen wir an, ich mache die erste Bemerkung, während ich einer Besucherin aus Übersee England zeige, und bemerke, dass diese Aussage sie völlig verwirrt. Warum, könnte sie fragen, erzählen Sie mir dauernd die Daten der Entstehung all dieser Bauwerke? Weshalb diese Besessenheit von der Frage der Herkunft? In der Gesellschaft, in der ich lebe, könnte sie fortfahren, führen wir über solche Ereignisse nicht Buch: Wir klassifizieren unsere Gebäude stattdessen danach, ob sie nach Nordwesten oder Südosten weisen. Dies könnte ein Teil des unbewussten Wertsystems offen legen, auf dem unsere deskriptiven Aussagen beruhen. Solche Werturteile sind nicht unbedingt von der gleichen Art wie der Satz ›Diese Kathedrale ist ein prachtvolles Beispiel barocker Architektur‹, aber sie sind nichtsdestotrotz Werturteile, und keine meiner faktischen Aussagen kann ihnen entkommen. Faktische Aussagen sind trotz allem *Aussagen*, die einige fragliche Urteile voraussetzen: Zum Beispiel dass diese Aussagen es wert sind, gemacht zu werden, dass ich eine Person bin, die zu dieser Aussage berechtigt ist und vielleicht auch für ihren Wahrheitsgehalt garantieren kann, dass Sie ein Mensch sind, der es wert