

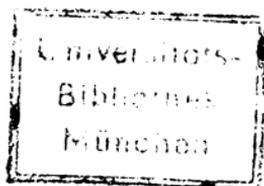
Wolfgang Weiß

**Das Studium
der englischen
Literatur**

Eine Einführung

**Verlag W. Kohlhammer
Stuttgart Berlin Köln Mainz**

für I.



Handwritten signature or scribble

Handwritten initials or mark

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Weiss, Wolfgang:

Das Studium der englischen Literatur: e. Einf. / Wolfgang Weiss.
Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1979.

(Urban-Taschenbücher; Bd. 303)

ISBN 3-17-005452-X

Alle Rechte vorbehalten

© 1979 Verlag W. Kohlhammer GmbH

Stuttgart Berlin Köln Mainz

Verlagsort: Stuttgart

Umschlag: hacc

Gesamtherstellung: W. Kohlhammer GmbH

Grafischer Großbetrieb Stuttgart

Printed in Germany

Handwritten mark at the bottom of the page

Vorbemerkung	9
1. <i>literature, poetry, fiction</i> – der Gegenstand des Studiums der englischen Literatur	12
1.1. Zur Geschichte der Wörter <i>literature, poetry, fiction</i>	12
1.2. Die Geschichtlichkeit des Literaturverständnisses	14
1.2.1. Der mimetische Literaturbegriff	15
1.2.2. Der expressive Literaturbegriff	16
1.2.3. Der pragmatische Literaturbegriff	17
1.2.4. Der objektive Literaturbegriff	18
1.3. »Literarität«, »Poetizität« – linguistische und semiotische Definitionsversuche	19
2. Wahrheit und Wirkung der Literatur und die Aufgaben der Literaturwissenschaft	26
2.1. Die Wahrheit der Literatur	26
2.2. Die Wirkungen der Literatur	28
2.2.1. Normative Funktionen	29
2.2.2. Erkenntnisfunktionen	30
2.2.3. Gesellschaftliche Funktionen	31
2.3. Die Aufgaben der Literaturwissenschaft	33
2.3.1. Bewahrung	33
2.3.2. Theorie	34
2.3.3. Vermittlung	34
2.3.4. Lehre	34

3.	Die Sicherung und Bereitstellung literarischer Texte – <i>descriptive bibliography,</i> <i>analytical bibliography, textual criticism</i>	36
3.1.	Fehlerquellen	37
3.2.	Die Sicherung der Texte	39
3.2.1.	Sammlung der Ausgaben, Datierung und Festlegung des Kanons – <i>descriptive</i> <i>bibliography</i>	39
3.2.2.	Die Erforschung des Druckverfahrens – <i>analytical</i> <i>bibliography</i>	41
3.3.	Die Bereitstellung der Texte	43
3.3.1.	Formen der Textedition	44
3.3.2.	Die kritische Ausgabe	44
3.3.3.	Emendation	46
4.	Grundlagen und Bedingungen des Textverständnisses – Die Hermeneutik	50
4.1.	Hermeneutische Grundprobleme	51
4.1.1.	Textsinn und Textbedeutung	51
4.1.2.	Der hermeneutische Zirkel	52
4.1.3.	Hermeneutische Probleme literarischer Texte . . .	53
4.2.	Zur Geschichte der Hermeneutik	54
5.	Fragestellungen und Verfahrensweisen der Literaturwissenschaft – ein historischer Überblick	59
5.1.	Literaturbetrachtung unter dem Einfluß historischen Denkens	60
5.1.1.	Der literarhistorische Positivismus	63

5.1.2.	Literatur als gesellschaftliches Produkt	65
5.1.3.	Geistesgeschichtliche Literaturbetrachtung	67
5.1.4.	<i>historical criticism</i>	69
5.1.5.	Rezeptionsästhetik	72
5.2.	Literatur als anthropologisches Dokument	75
5.2.1.	Psychoanalytische Literaturdeutung	76
5.2.2.	<i>mythological criticism</i>	78
5.3.	Autonome Literaturwissenschaft	79
5.3.1.	<i>New Criticism</i>	80
5.3.2.	Strukturalistische Textanalyse	83
6.	Die Analyse des literarischen Werks	86
6.1.	Die Struktur des Zeichens	86
6.2.	Die Funktionen des Zeichens und der Zeichencharakter der Texte	88
6.3.	Das literarische Werk als Zeichen	92
6.4.	Die Analyse des literarischen Werks	93
6.4.1.	Die Ebene der Zeichenträger	93
6.4.2.	Die Ebene des Textes. Dessen syntaktische und semantische Organisation	101
6.4.2.1.	<i>inventio</i>	103
6.4.2.2.	<i>dispositio</i>	106
6.4.2.3.	<i>elocutio</i>	108
6.4.2.3.1.	Stilhöhen	108
6.4.2.3.2.	Rhetorische Figuren und Tropen	109
6.4.3.	Die Ebene der Darstellung	121
6.4.3.1.	Geschichte und Fabel; <i>story</i> und <i>plot</i> ; Sujet	123

7.	Die Einteilung literarischer Texte – Schreibweisen und Gattungen	126
7.1.	Zur Geschichte des Gattungsproblems	126
7.2.	Sprechsituation, Schreibweise und Gattung	129
7.2.1.	Die dramatische Schreibweise	130
7.2.2.	Die narrative Schreibweise	132
7.2.3.	Das Problem der Lyrik	133
7.2.4.	Die tendenzielle Schreibweise	134
8.	Die historische Gliederung der Literatur – Literaturgeschichtsschreibung und literarische Perioden	136
8.1.	Tendenzen der Literaturgeschichtsschreibung . . .	137
8.2.	Probleme literarischer Epochenbildung	139
8.2.1.	Zur Geschichte der Periodisierung	139
8.3.	Die traditionelle Periodisierung der englischen Literatur	141
8.4.	Bemerkungen zur Theorie der Periodisierung . . .	143
	Schlußbemerkung	147
	Anmerkungen	148
	Anhang	155
	Empfehlungen zur Lektüre	155
	Bibliographische Hinweise	160

Vorbemerkung

Angesichts der Fülle von Einführungen in verschiedene Philologien oder in die allgemeine Literaturwissenschaft, die in den letzten Jahren erschienen ist, bedarf ein neuer Versuch der Rechtfertigung und Begründung. Der Verfasser sieht diese nun nicht etwa in der wissenschaftlichen Unzulänglichkeit früherer Arbeiten; viele von ihnen sind material- und gedankenreiche Darlegungen von hohem Erkenntniswert, die mit Gewinn zu lesen sind. Wenn hiermit trotzdem ein neuer Versuch gewagt wurde, so geschah dies aus anderen Gründen. Zunächst ist unbestreitbar, daß gerade Einführungen in eine Wissenschaft, die schon immer rasch veralteten, heute vielleicht noch schneller überholt werden als früher. Seit mehreren Jahren wird nämlich in der Literaturwissenschaft eine lebhaft und ertragreiche Diskussion um die Grundfragen geführt, von der Anfänger nicht ausgeschlossen werden dürfen, auch wenn es ihnen dadurch am Anfang des Studiums besonders schwer gemacht wird, sich zurechtzufinden. Viele der im Umlauf befindlichen Einführungen bemühen sich, den theoretischen Stand der Wissenschaft genau und ausführlich zu beschreiben, tragen aber, wie in Gesprächen mit Studierenden immer wieder deutlich wird, nicht immer dem Kenntnisstand und dem Problembewußtsein der Anfänger Rechnung, sondern versetzen ihn mitten in eine Methoden-Diskussion, deren Grundprobleme ihm oft noch nicht einmal bewußt geworden sind. Nachteilig für den Anfänger kann sich auch das Verfahren auswirken, ihn zu Beginn mit nur einer Methode der Textanalyse bekannt zu machen, zumal dann, wenn sie ihm mit dem Anspruch auf absolute Gültigkeit präsentiert wird. Der Anfänger wird damit kaum in die Lage versetzt werden, die wissenschaftliche Diskussion kritisch verfolgen zu können und schon gar nicht fähig sein, sich kritisch mit den Ergebnissen früherer Arbeiten auseinanderzusetzen, eine Aufgabe, der er sich im Lauf des Studiums nicht entziehen können wird. Ein weiterer Zug, der sich zum Nachteil für den Anfänger auswirken kann, ist die Fachterminologie, die unter dem Einfluß der Linguistik und Informationstheorie in der Literaturwissenschaft Einzug hielt. So groß ihr Beitrag für eine genaue Beschreibung von schwierigen Sachverhalten auch sein mag, so kann doch nicht bestritten werden, daß sie für den Anfänger eine schwer zu überwindende Schwelle bedeutet, die nicht selten dann nachteilige lernpsychologische Folgen hat, wenn sie nicht nach Maßgabe wissenschaftlicher Notwen-

digkeit, sondern als verbale Imponiergebärde gehandhabt wird. Nicht unproblematisch ist auch die Tendenz, Einführungen in die allgemeine Literaturwissenschaft zu schreiben, so sehr dies auch der heute fächerübergreifend geführten Theorie-Diskussion entspricht, weil der Anfänger in der Regel sich für das Studium einer Nationalphilologie entscheiden muß. Dadurch wird er vielleicht erst zu spät an die besonderen Probleme der betreffenden Nationalliteratur, an die Traditionen des Faches mit ihren Schwerpunkten und Interessen herangeführt und möglicherweise zu Verallgemeinerungen verleitet, die wenig erkenntnisfördernd sind.

Leitendes Prinzip dieser Einführung ist, gerade der besonderen Situation des Anfängers beim heutigen Stand der Literaturwissenschaft Rechnung zu tragen. Da insbesondere seit der Reform der gymnasialen Oberstufe die Erstsemester über höchst unterschiedliche Kenntnisse verfügen, wurde versucht, den Stoff ohne Voraussetzungen darzulegen, wobei in Kauf genommen wurde, kenntnisreichere Studenten mit der Wiederholung längst bekannter Sachverhalte zu behelligen. Es wurde auch versucht, die Fachterminologie auf ein Mindestmaß zu beschränken, um dem Anfänger nicht das Gefühl zu geben, er habe es mit einer Geheimdisziplin zu tun, in die er nur unter erschwerten Bedingungen eingeweiht werden kann. Bei der Auswahl des Stoffes wurde davon ausgegangen, daß gerade heute der Anfänger nicht nur in eine Methode der Textanalyse eingeführt, sondern ihm durch die systematische Entfaltung der wichtigen Problemfelder – vom Gegenstand der Literaturwissenschaft bis zur Literaturgeschichtsschreibung – eine Vorstellung vom gesamten Gebiet dieser Wissenschaft vermittelt werden sollte. Besonderer Wert wurde dabei auch auf die Darstellung früherer Fragestellungen und Problemlösungen in der Literaturwissenschaft gelegt, in der Überzeugung, daß dadurch dem Anfänger am besten die heutige Situation der Wissenschaft in ihrer historischen Bedingtheit erschlossen werden kann. So weit es möglich war, wurden Beispiele aus der englischen Literatur und der englischen Literaturwissenschaft gegeben, um dem Anfänger die besonderen Probleme dieser Philologie vor Augen zu führen und ihn vor Verallgemeinerungen zu bewahren.

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß gerade ein solcher Versuch kaum befriedigend ausfallen kann, zumal wenn für ihn nur ein beschränkter Raum zur Verfügung steht. Aber es sollte immer ein wichtiges Ziel sein, die Literaturwissenschaft dem Anfänger so verständlich vorzustellen, daß sein Interesse an der wissenschaftli-

chen Beschäftigung mit englischer Literatur geweckt und gefördert wird, anstatt zu erlahmen. Sollte dieser Versuch als Schritt in diese Richtung gewertet werden können, so hat er seinen Zweck schon erfüllt.

München, den 1. Oktober 1979

Wolfgang Weiß

1. *literature, poetry, fiction* – der Gegenstand des Studiums der englischen Literatur

Die Frage nach dem Gegenstand der anglistischen Literaturwissenschaft mag auf den ersten Blick überflüssig und ihre Beantwortung problemlos erscheinen; sie ist es aber nicht. Schon die Definition des Wortes »englisch« wirft in diesem Zusammenhang das Problem auf, ob zur englischen Literatur nur Werke zählen, die im britischen Kulturkreis entstanden sind – also möglicherweise auch solche in irischer, walisischer und schottischer Sprache – oder ob darunter die englischsprachigen Literaturen aller Länder und Kulturkreise gerechnet werden müssen, also die amerikanische, kanadische und australische Literatur ebenso wie die Werke anglophoner afrikanischer und asiatischer Autoren. Dieses Problem ist freilich keineswegs schwerwiegend, weil es lediglich den Umfang, aber nicht das Wesen des Gegenstandes betrifft und von jedem Studierenden nach seinen Neigungen und Fähigkeiten gelöst werden kann. Wesentlich bedeutsamer und schwieriger hingegen ist die Antwort auf die Frage, nach welchen Kriterien aus der Menge von Texten aller Art die »literarischen« ausgewählt werden, die allein Gegenstand der Literaturwissenschaft sein sollen. Das Problem wird schon an den Sammelbegriffen sichtbar, die keineswegs eindeutig und klar voneinander abgegrenzt verwendet werden: Man spricht von Fachliteratur, Trivilliteratur und schöner Literatur, unterscheidet *poetry* und *prose*, setzt dann wieder – oftmals wertend – Dichtung von Literatur ab und trennt *fiction* von *non-fiction*. Welche Texte sind also gemeint?

1.1. Zur Geschichte der Wörter

Ein für den Philologen naheliegendes Verfahren zur Bestimmung eines Gegenstandes ist die Wortgeschichte, weil aus dem Entstehen, Verschwinden und Bedeutungswandel von Wörtern oft wichtige Aufschlüsse über die Sachen selbst und ihre Geschichtlichkeit gewonnen werden können.

»Litteratura«, das lateinische Etymon für »Literatur« und die Entsprechungen in allen europäischen Sprachen, findet sich schon bei Cicero,¹ der es zu *littera*, Buchstabe, bildete. Cicero bezeichnete damit die Schrift und das Alphabet. Quintilian, der große Grammatiker und Rhetoriker des ersten nachchristlichen Jahrhun-

derts, verwendete dagegen *litteratura* im Sinne von »Beherrschung des richtigen Sprachgebrauchs« und »Fähigkeit der sprachlichen Erläuterung von dichterischen Werken«.² Er übersetzte damit das analog aus γράμμα, Buchstabe, gebildete griechische γραμματική: »grammaticae, quam in latinam transferentes litteraturam vocaverunt.« (Inst. orat. II, 1, 4). Im Mittelalter diente *litteratura* oder *grammatica* zunächst zur Bezeichnung für die erste der sieben freien Künste, in der die Einübung in die korrekte Handhabung der Sprache und die Anwendung stereotyper Wendungen vermittelt wurde. Im späten Mittelalter wird dann das Wort in die Nationalsprachen übernommen und sein Bedeutungsumfang erweitert. Nationalsprachlich ist es auf den britischen Inseln zum ersten Mal 1375 in der schottischen Form *lateratour* nachzuweisen.³ Man verstand darunter die durch den Schulunterricht erlangte Vertrautheit mit Schrift- und Buchkultur, Gelehrsamkeit, Urbanität und Bildung. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde *literature* und »Literatur« vorzugsweise auf »poetische« Werke angewandt (1779 durch Dr. S. Johnson; in Deutschland seit 1780), wobei zum deutschen Wort um der Genauigkeit willen »schön« hinzugefügt wurde. J. G. Herder prägte 1767 den Begriff »Literaturgeschichte«, und das Wort »Literaturwissenschaft« gibt es seit 1842.⁴

Auch das Wort *poetry* erfuhr einen Bedeutungswandel. Aus mittellateinisch *poetria* gebildet diente es im Mittelalter zur Bezeichnung der Lehre von der Dichtkunst und für das dichterische Vermögen eines Autors. Erst im 16. Jahrhundert wurde es dann auch als Sammelname für die poetische Produktion eines Autors, einer Epoche oder eines Kulturkreises verwendet, wobei damit insbesondere auf diejenigen Charakteristika von Werken hingewiesen werden sollte, durch welche sich diese von Prosa unterschieden.

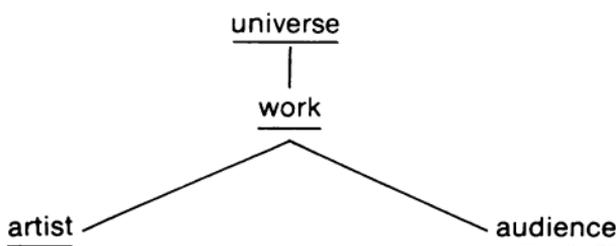
Das Wort *fiction*, mit dem ganz allgemein Imaginäres und Erfundenes im Gegensatz zu empirischen Fakten bezeichnet wurde, drang um ca. 1600 in die literarische Fachsprache ein. Im Gegensatz zu *poetry*, das die metrisch-rhythmische Gestaltung eines Werkes betont, wird mit der Bezeichnung *fiction* der imaginäre Charakter des in einem literarischen Werk Dargestellten in den Vordergrund gerückt. Dementsprechend wird es besonders auf literarische Prosawerke, also Romane und Erzählungen, angewandt, um diese von Sachbüchern zu unterscheiden.

Wie schon diese Skizze zeigt, lassen sich aus der Geschichte der verwendeten Wörter keine eindeutigen Hinweise auf das Wesen des Gegenstandes gewinnen, weil diese nur sehr vage auf ganz verschiedene Eigenschaften verweisen. Statt dessen läßt die Tatsache, daß offenbar in der Geschichte der europäischen Kultur kein

Wort existiert, das von Anfang an als Sammelbezeichnung für literarische Texte gebraucht wurde, vermuten, daß auch das Verständnis des Gegenstandes historisch ist, d. h. daß zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Texten die Qualität »literarisch« zuerkannt wurde. In dieser Vermutung wird man bestärkt, wenn man Literaturgeschichten in der Absicht konsultiert, Auskunft über den Gegenstand der Literaturwissenschaft zu erhalten. Die dort behandelte Vielfalt verschiedenster Formen wie Epos, Rätsel, Predigt, Brief, Essay, Satire, Roman, Drama, Gedicht etc. vermittelt zwar eine Vorstellung von der Fülle der offensichtlich zur Literatur gezählten Textarten, läßt aber kein eindeutiges und einheitliches Prinzip für die Auswahl der behandelten Texte erkennen.

1.2. Die Geschichtlichkeit des Literaturverständnisses

Die Fülle literarischer Formen, die zu verschiedenen Zeiten gepflegt wurden, bietet sich zunächst als unübersichtliches Chaos dar; sie läßt sich aber sowohl historisch wie systematisch gliedern, wodurch sich die Geschichtlichkeit des Literaturverständnisses erfassen läßt. Zur Systematik bietet sich ein Modell an, das von M. H. Abrams entwickelt wurde.⁵ Abrams setzt das sprachliche Werk in ein System von allgemeingültigen Beziehungen, das analog den drei fundamentalen Funktionen von Sprache, dem ›Material‹ der Literatur, gebildet wurde – nach K. Bühlers Organon-Modell⁶ fungiert das sprachliche Zeichen als Ausdruck des Sprechers (Symptom), als Appell für den Hörer (Signal) und als Darstellung der Welt (Symbol):



In Abhängigkeit davon, welcher der einzelnen Beziehungen entscheidende Bedeutung zugemessen wird, lassen sich drei verschiedene Auffassungen über das Wesen der Literatur unterscheiden, zu denen noch eine vierte hinzugefügt werden muß, die den Text als autonomes, aus allen Beziehungen herausgelöstes Gebilde versteht. Es läßt sich nun zeigen, daß zu verschiedenen Zeiten jeweils andere Relationen dominierten, dementsprechend sich das Verständnis

dessen wandelte, was als Literatur galt, und damit ein jeweils anderer Kanon von literarischen Werken gebildet wurde.

1.2.1. Der mimetische Literaturbegriff

Sah man Dichtung vor allem in ihrer Beziehung zur Wirklichkeit (*work – universe*), so entschied die Mimesis (*imitatio, imitation*), d. h. die Nachahmung darüber, ob ein Werk als Dichtung zu verstehen sei. Dieses Literaturverständnis tritt in der europäischen Literaturbetrachtung am frühesten auf und konnte sich am längsten behaupten. Bereits Platon definierte Dichtung und jede Art von Kunst abschätzig als Mimesis⁷ und begründete daraus ihre Unbrauchbarkeit für die Erkenntnis von Wahrheit. Aristoteles übernahm diesen Begriff, befreite ihn von dem abwertenden Urteil Platons und erhob ihn zum entscheidenden Wesensmerkmal von Dichtung.⁸ Er verstand Mimesis nicht als einfältige Abschilderung vorhandener Wirklichkeit, sondern als nachahmende Darstellung menschlicher Handlungen, die auch einschloß, was möglich sein konnte und sollte, weil der Dichter nicht im Hinblick auf die historisch-empirische Wirklichkeit schaffe, sondern in Nachahmung der schöpferischen Natur die Dinge auf ihre eigentliche Form hin gestalte. Damit konnte Dichtung gleichberechtigt und eigenständig neben Geschichtsschreibung und Philosophie treten. Durch die Wiederentdeckung der Poetik des Aristoteles in der Renaissance⁹ entfaltete dieses Dichtungsverständnis in allen europäischen Literaturen eine prägende Wirkung bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Sir Philip Sidneys *A Defence of Poetry* (ca. 1580), die erste bedeutende literaturtheoretische Schrift Englands, steht ganz im Zeichen des aristotelischen Mimesis-Begriffs:

»Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in the word *mimesis* – that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture . . .«¹⁰

Aufgrund des Kriteriums Mimesis zählten zwar Epen und Dramen zur Dichtung, nicht aber Reisebeschreibungen, Geschichtswerke, wissenschaftliche Abhandlungen oder politische Reden, weil diese sich zwar mit der Wirklichkeit befassen, aber zu ihr nicht in der besonderen mimetischen Beziehung stehen. Das Prinzip der Mimesis und das aus ihr abgeleitete Redekriterium, nach dem Dichtung weiter aufgegliedert werden konnte, stellten sogar den dichterischen Charakter einer in heutiger Sicht vermeintlich so unumstrittenen Art von Dichtung wie der Lyrik in Frage, weil hier, so vermuteten verschiedene Theoretiker,¹¹ der Dichter selbst sich

äußere und nicht mimetisch darstelle. Der mimetische Literaturbegriff führte also zur Bildung eines Kanons, in dem Epos und Drama als reinste Formen der Literatur galten und deshalb höchstes Prestige gewannen, weil in ihnen die Forderung der Mimesis am vollkommensten erfüllt war.

1.2.2. Der expressive Literaturbegriff

Dominiert die Beziehung *work – artist*, dann wird die Ausdrucksfunktion zum entscheidenden Merkmalskriterium. In diesem Verständnis wird nicht durch mimetische Tätigkeit, sondern durch die schöpferische Phantasie des Autors allein das Werk hervorgebracht. Literatur ist deshalb Manifestation der inneren Welt des Autors, seiner Empfindungen, Gedanken und Sehweisen. Demgegenüber tritt die Darstellung der Wirklichkeit zurück. Sie hat nur noch die Funktion eines Anregers und Ausdrucksträgers für die Stimmungen und Gefühle des Autors. Da man das literarische Werk als spontane, aufrichtige Aussage eines einmaligen unverwechselbaren Ichs versteht, wird die Originalität zu einer entscheidenden Wertnorm dieses Literaturbegriffs. Der entsprechende Idealtypus ist das völlig neue Werk, das nicht irgendwelche Vorbilder nachahmt oder Regeln beachtet. Sein Autor ist das Genie, das aufgrund seiner schöpferischen Phantasie über die durchschnittlichen Menschen hinausragt, und auf dessen Genialität das Werk als Dokument zurückverweist. Ein derartiges Literaturverständnis äußert sich z. B. in der berühmten Definition W. Wordsworths im Vorwort zur zweiten Auflage der *Lyrical Ballads* (1800): »For all good poetry ist the spontaneous overflow of powerful feelings.«¹² Aufgrund eines solchen Literaturbegriffs konnten Werke, die nach dem Mimesis-Prinzip und den aus ihm abgeleiteten Regelapparat verfaßt worden waren, nur unter Vorbehalt und mit niedriger Rangzuweisung zum Kanon der Literatur gezählt werden, während Autobiographie, Tagebücher, selbstanalytische Fragmente und subjektive Essays literarische Qualität zugesprochen erhielten. Der vom mimetischen Literaturbegriff eher niedrig bewerteten Lyrik wurde dabei, weil sie als ideale Form für den Ausdruck persönlichster Erlebnisse, Stimmungen und Empfindungen galt, der höchste Rang der Dichtung zuerkannt. Der expressive Literaturbegriff begann um die Mitte des 18. Jahrhunderts den mimetischen in der europäischen Literatur-Diskussion abzulösen und wurde seit der Romantik in vielen Variationen vorgetragen. Zusammen mit dem Geniekult beeinflusste er die Haltung gegenüber Dichter und Dichtung bis weit in das 20. Jahrhundert.

1.2.3. Der pragmatische Literaturbegriff

Die Dominanz der Beziehung *work-audience* konstituiert das pragmatische Literaturverständnis. Es setzt die Annahme voraus, daß Literatur auf Individuum und Gesellschaft eine prägende und verändernde Wirkung haben könne. Die ästhetische Gestaltung des Werkes durch den Autor erfolgt deshalb insbesondere im Hinblick darauf, im Kreis der vorgesehenen Adressaten die erwünschte Wirkung zu erzeugen. Diese Intention begünstigt bei der Anlage und sprachlichen Ausgestaltung eines Werkes die Verwendung von Formen und Mitteln rhetorischer Systeme, weil in diesen seit der Antike die Sprache bereits im Hinblick auf ihre persuasive Leistung analysiert, klassifiziert und systematisch aufbereitet worden war. In den Kanon der Literatur wurden in diesem Verständnis insbesondere solche Werke aufgenommen, von denen eine bedeutende Wirkung auf die künstlerische Produktion, das Wissen oder Selbstverständnis einer Gesellschaft ausgegangen waren. Dementsprechend wurden kunsttheoretische Schriften und poetologische Dokumente, Geschichtswerke, Enzyklopädien, wissenschaftliche Abhandlungen, Satiren und belehrende Essays zur Literatur gezählt. Dieses Literaturverständnis, das sich eng mit dem mimetischen verbinden konnte, wurde zum ersten Mal von Horaz in dem Vers »aut prodesse volunt aut delectare poetae«¹³ formuliert und seitdem über viele Jahrhunderte hinweg mit wechselnden Akzentsetzungen wiederholt. Auf den gesellschaftlichen Nutzen der Literatur wurde vorzugsweise immer dann hingewiesen, wenn es die Dichtkunst gegen Angriffe zu verteidigen galt. Bereits in Sir Philip Sidneys *A Defence of Poetry* befinden sich mehrere Stellen, wo er die horazische Formel wiederholt und ausdeutet. Die wahren Dichter, so legt er z. B. dar, sind jene, »who imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hande, which without delight they would flye as from a stranger . . .«¹⁴ Besonders betont wurde die belehrende und erzieherische Funktion der Literatur im 18. Jahrhundert. Alexander Pope, Verfasser unter anderem von Satiren, Versepisteln, einem philosophischen *Essay on Man* und einem literaturkritischen *Essay on Criticism*, formuliert im letzteren als Aufgabe der Literatur die sprachlich vollendete Gestaltung ewig gültiger Normen (*Nature*), um ihnen dadurch gesellschaftliche Wirkung zu garantieren:

*True Wit is Nature to Advantage drest,
What oft was Thought, but ne'er so well Exprest.*¹⁵

1.2.4. Der objektive Literaturbegriff

Im Gegensatz zu den bisher behandelten leugnet diese Literaturauffassung alle Beziehungen, in die ein Werk eingebunden ist und betont stattdessen seine eigenständige Existenz. Es ist weder Dokument einer Persönlichkeit, noch ist es in Nachahmung der Natur geschaffen, noch verfolgt es einen gesellschaftlichen Zweck, sondern es hat keine Funktion und will nur als zweckfreier Text ästhetisch genossen werden. Das Kriterium, das über die Zugehörigkeit eines Werkes zur Literatur entscheidet, ist die besondere Gestaltung der Sprache. Das einzelne Werk wird als sprachliches Gefüge verstanden, das durch eine Fülle von Relationen, Entsprechungen, Ähnlichkeiten, Parallelen und Kontrasten der sprachlichen Elemente untereinander etabliert wird. Texte, die keine derartige sprachliche Organisation aufweisen, wie z. B. Trivialromane, werden aus dem Kanon der Literatur verbannt. Ein derartiges Literaturverständnis konnte sich als Gegenentwurf vor allem in solchen Gesellschaften herausbilden, die extrem utilitaristisch ausgerichtet waren, und in denen der Literatur die Indienststellung für gesellschaftliche Zielsetzungen und Nützlichkeitsabwägungen drohte, oder nach Perioden mit extrem pragmatischem Literaturverständnis. Vertreter dieses Literaturbegriffs, der besonders häufig von Dichtern vorgetragen wurde, sind im englischsprachigen Kulturkreis z. B. E. A. Poe oder die Vertreter der *l'art pour l'art*-Bewegung in den Jahrzehnten um 1900. Auch T. S. Eliots 1928 erhobene Forderung nach zweckfreier Aufnahme und Würdigung von Dichtung zielt in diese Richtung:

»If poetry is a form of ›communication‹, yet that which ist to be communicated ist the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it. The poems's existence is somewhere between the writer and the reader; it has realit, which is not simply the reality of what the writer is trying to ›express‹, or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader.«¹⁶

Der amerikanische Lyriker MacLeish formulierte diese Position am kürzesten in seiner *Ars Poetica*:

A poem should not mean
But be.¹⁷

Schon diese Skizze zeigt, daß in historischer Sicht Literatur als verschiedene, sich manchmal überschneidende und manchmal gegenseitig ausschließende Mengen erscheint, die aufgrund eines vorgegebenen Literaturverständnisses gebildet wurden. Die Kenntnis dieser verschiedenen Literaturbegriffe ist für jeden, der sich wissenschaftlich mit Literatur befassen will, außerordentlich be-

deutsam, weil diese Begriffe nicht nur theoretisch diskutiert wurden, sondern jeweils unmittelbar in die literarische Produktion und Rezeption hineinwirkten. Sie beeinflussten die Entscheidung über die Wahl der Gattung, die Verwendung von Formelementen und die sprachliche Gestaltung ebenso wie sie die Auswahl und Bewertung der Literatur durch den Leser und damit ihre Wirkung steuerten.

Der Überblick hat aber zugleich deutlich gemacht, daß jeder Versuch, den Gegenstand der Literaturwissenschaft extensional, d. h. durch Aufzählung aller Objekte, die den Gegenstand konstituieren, zum Scheitern verurteilt ist. Die Verfolgung dieses Weges führt entweder zur bewußten oder unbewußten Übernahme eines willkürlich gesetzten Literaturverständnisses oder endet bei der keineswegs falschen Minimaldefinition, daß Literatur die Menge solcher Texte sei, die wenigstens von einer Kultur als literarisch bewertet worden sind. Verkürzt formuliert: »Literatur ist, was jeder einzelne dafür hält«. ¹⁸

1.3. »Literarität«, »Poetizität« – linguistische und semiotische Definitionsversuche

Ein völlig neuer Versuch, das Wesen der Literatur zu bestimmen, wurde von der Linguistik unternommen, die auf das Problem stieß, als sie ihr Interesse über die Einheit des Satzes hinaus auf die wissenschaftliche Beschreibung von Texten richtete. Das Forschungsgebiet dieser Textlinguistik sind Texte aller Art, wie z. B. Nachrichten, Wetterberichte, Sportreportagen, politische Reden, Gerichtsurteile oder wissenschaftliche Abhandlungen. Zunächst stellte sich die Aufgabe, diejenigen sprachlichen Merkmale und Verfahren zu erforschen, die aus einer Abfolge von Wörtern oder Sätzen Texte konstituieren, also die Bestimmung der »Textualität« von Texten. Aus diesem Ansatz ergab sich zwangsläufig die Frage, ob literarische Texte von allen anderen Textsorten sich durch besondere Eigenschaften unterscheiden, so daß Literatur als eine Menge von Texten definiert werden könnte, deren besonderes gemeinsames Merkmal die »Literarität« oder »Poetizität« ist.

Der erste bedeutende Versuch, diese spezifisch literarische oder poetische Qualität von Texten zu bestimmen, wurde von R. Jakobson unternommen, der seine Thesen 1958 in seinem berühmt gewordenen *Closing Statement: Linguistics and Poetics*¹⁹ auf einer Konferenz an der Indiana University vortrug. Jakobson ging dabei

vom sprachlichen Funktionsmodell K. Bühlers aus, das er um drei Funktionen erweiterte. Zu den sender-, empfänger- und wirklichkeitsbezogenen Funktionen der Sprache fügte er in Zuordnung zu den drei übrigen Elementen einer jeden sprachlichen Kommunikation, nämlich Kontaktmedium (Kanal), Kode (Sprache) und Nachricht, die phatische, die metasprachliche und die poetische Funktion hinzu. Letztere wurde zur Bestimmung der Literarität herangezogen. Als poetisch bezeichnete Jakobson die Fähigkeit der Sprache, durch bestimmte Merkmale und Verfahren, die Nachricht als ästhetisches Gebilde zu formen. Während in der normalsprachlichen Rede die Form der sprachlichen Zeichen und der Nachricht selbst kaum beachtet wird, weil diese nur im Hinblick auf ihren Informationswert über die Wirklichkeit zur Kenntnis genommen werden, erscheint durch die poetische Funktion der Sprache das sprachliche Zeichen bzw. die Nachricht als ästhetische Information. Nach Jakobson geschieht dies vor allem durch die Schaffung von Äquivalenzen, durch die der literarische Text seine besondere Gestaltung erhält. Unter Äquivalenzen werden in diesem Zusammenhang Wiederholungen, Entsprechungen, Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Analogien verstanden, die in einem Text durch sprachliche Mittel aller Art, wie z. B. Alliteration, Assonanz, Reim, Versrhythmus, syntaktische Fügungen, Sprachbilder etc. erzeugt werden. Für die Anfertigung eines Textes werden also aus den Paradigmen, das sind Klassen von Wörtern und Begriffen, die mindestens in einem Merkmal übereinstimmen, die Beispiele nach dem Äquivalenzprinzip ausgewählt und damit der Text organisiert. In den Worten Jakobsons: »The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination«. ²⁰ Ein grotesk gesteigertes Beispiel für sprachliche Äquivalenzen bietet die Liebestragödie von Pyramus und Thisbe, die von Handwerkern im *Midsummer Night's Dream* aufgeführt wird:

Pyramus: »Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams;
I thank thee, moon, for shining now so bright;
For, by thy gracious, golden, glittering gleams,
I trust to take of truest Thisby sight.
But stay, o spite!
But mark, poor knight,
What dreadful dole is here!
Eyes, do you see?
How can it be?
O dainty duck! O dear!
Thy mantle good,

What, stain'd with blood?
Approach, ye Furies fell!
O Fates, come, come,
Cut thread and thrum;
Quail, crush, conclude, and quell!«

(V, 1, 264–279)

Übermäßige Alliteration, gleiche rhythmische Muster, Wortwiederholungen und parallel gebaute Sätze sind die poetischen Signale dieses Textes, die hier allerdings in Widerspruch zu den Barbarismen und zur Banalität des Inhalts ebenso wie zur Person des Sprechers stehen und damit die beabsichtigte komische Wirkung erzeugen.

Mit Jakobsons Thesen begann eine Reihe von linguistischen Versuchen, die poetische Qualität als sprachliche Funktion neben anderen zu erfassen.²¹ Alle diese Versuche erfuhren Kritik von seiten der Linguistik selbst oder der Literaturwissenschaft. Gegen das Verständnis der poetischen Qualität als Sprachfunktion argumentierte z. B. Coseriu, daß die poetische Funktion nicht eine unter mehreren sei, sondern in der Dichtung alle sprachlichen Möglichkeiten ausgeschöpft würden, die in der alltäglichen Verwendung nur teilweise benützt werden: »Somit erscheint die dichterische Sprache nicht als Sprachgebrauch unter anderen, sondern als Sprache schlechthin, als Verwirklichung aller sprachlichen Möglichkeiten . . .« (These 6) und »Man kommt damit zum Schluß, daß die dichterische Sprache die volle Funktionalität der Sprache darstellt, daß also Dichtung der Ort der Entfaltung, der funktionellen Vollkommenheit der Sprache ist.« (These 8).²²

Von seiten der Literaturwissenschaft wurde gegen Versuche, das Wesen der Literatur als Funktion des Sprachsystems zu erfassen, grundsätzliche Bedenken erhoben, die von H. Friedrich wohl am prägnantesten formuliert wurden: »Literatur als solche ist nicht *langue*, sondern *parole*.«²³ Nach Friedrich war es überhaupt ein methodischer Irrweg, im Sprachsystem (*langue*) nach dem Wesen der Dichtung zu forschen, weil für ihn jedes dichterische Werk nur als einmaliges Phänomen (*parole*) zu verstehen ist, das sich nur der historischen und ästhetischen Analyse öffne.

Im weiteren Verlauf der wissenschaftlichen Diskussion, die zwischen den verschiedenen Positionen geführt wurde, erkannte man die Versuche Jakobsons und anderer als zu einseitig. Sie stellten zwar ein Instrumentarium bereit, mit dem dichterische Verfahrensweisen sehr viel exakter als bisher beschrieben werden konnten, zu einer vollständigen Bestimmung der literarischen Qualität reichten sie jedoch schon deshalb nicht aus, weil die sogenannte poetische

Sprachfunktion auch im alltäglichen Sprachgebrauch, z. B. in der Sprache kommerzieller Werbung auftritt, also nicht literaturspezifisch ist. Von der Literaturwissenschaft wurde insbesondere darauf hingewiesen, daß durch diesen Ansatz so zentrale Aspekte der Literatur wie ihre besondere Beziehung zur Wirklichkeit und ihre spezifische Wirkung auf ihre Rezipienten nicht adäquat beschrieben werden könne. Im heutigen Verständnis wird durchaus bezweifelt, ob die Zusammenfügung der satzübergreifenden Elemente zu Texten überhaupt nach linguistischen Regeln erfolge. Man bedenkt stattdessen, ob nicht jeder Text vielmehr als kulturelle Handlung bzw. als Produkt einer solchen Handlung verstanden werden müsse und somit nur eine Theorie kultureller Handlungen die Grundlage des Textverständnisses sein könne.²⁴

Für das theoretische Verständnis des literarischen Werks als eines Produktes menschlicher Tätigkeit erweist es sich zunächst als fruchtbar, an W. von Humboldts doppelte Bestimmung der Sprache als *ergon* und *energeia* anzuknüpfen.²⁵ Sprache ist demnach sowohl kreative Tätigkeit, bzw. das Produkt dieser Tätigkeit als auch eine Fähigkeit des Menschen. Mit letzterer beschrieb Humboldt die Möglichkeit des Menschen, sich durch Sprache die Wirklichkeit zu erschließen, sich in der Welt zu verhalten, in den verschiedensten Situationen zu handeln und Aufgaben zu lösen. Die schöpferische Tätigkeit in der Sprache ist dagegen darauf gerichtet, ein Produkt hervorzubringen, das aus seiner Entstehungssituation abgelöst werden kann, speicherungsfähig ist, und in der menschlichen Gesellschaft in mehrfacher Weise (z. B. auch als Ware) zur Verfügung steht und für die verschiedensten Funktionen verwendet werden kann. Wie die Merkmale der Vollständigkeit und Abgeschlossenheit belegen, sind diese Texte im Gegensatz zur alltäglichen Rede bereits für eine situationsenthobene Funktion hin entworfen. Literarische Texte gehören also zur Gruppe von »Wiederverwendungstexten«, die in einer Gesellschaft den Individuen in ganz verschiedenen Situationen und für unterschiedliche Funktionen zur Verfügung stehen. Im Unterschied zu anderen Typen dieser Gruppe (z. B. Gebete, Sachliteratur etc.), sind die literarischen für das ästhetische Kommunikationsfeld konzipiert, d. h. ihre Gestaltung erfolgt nach den dort jeweils geltenden Bedingungen und Formen. Die Sprache wird also nicht dazu verwendet, um auf die Wirklichkeit zu verweisen, sondern um mit Hilfe ästhetischer Verfahren Dinge und Sachverhalte, Raum- und Zeitvorstellungen, Figuren, Situationen und Handlungen darzustellen. Nach einem Wort Searles sind also in der fiktionalen Rede die in der Alltagssprache gegebenen »vertical conventions, tying sentences to

the world« durch »horizontal conventions, lifting, as it were, the discourse away from the world«²⁶ ersetzt. Dies bedeutet, daß in literarischen Texten kein direkter Bezug zur Wirklichkeit, sondern der eines Modells besteht und deshalb diese Texte als Systeme gebildet sind. Wie diese Systeme mit Hilfe der Sprache erstellt werden, wurde einleuchtend von der Kultursemiotik beschrieben, die sich der Erforschung kultureller Zeichensysteme wie z. B. gesellschaftlicher Rituale, Theater, darstellende Kunst, Architektur und natürlich auch der Literatur widmet, wobei sie insbesondere deren Art der Informationsübermittlung und deren soziale Funktionen analysiert. In kultursemiotischer Sicht ist Literatur wie jede andere Kunst ein »sekundäres, modellbildendes semiotisches System.«²⁷ Aus der Zuordnung der Literatur zu den sekundären Zeichensystemen lassen sich die Eigenart der Literatur und der literarischen Kommunikation genauer erfassen.

Die Kategorie des sekundären Zeichensystems bedeutet, daß Literatur über kein eigenes System verfügt, sondern sich der Sprache als des primären Zeichensystems bedient, um damit ihr eigenes System zu errichten. Wie dieses sekundäre Zeichensystem (auch ästhetischer Kode genannt) auf dem primären erstellt wird, sei an einem einfachen Beispiel erläutert. In der normalen Sprache dient die Lautfolge /keiv/ oder das Druckbild *cave* als materielles Signal (Signifikant), um über eine Vorstellung im Bewußtsein des Zeichenbenutzers (Denotat, Signifikat, *meaning*) auf ein Ding in der Wirklichkeit, in diesem Fall einen Hohlraum (Referent), zu verweisen. Neben dem Denotat werden überdies zusätzliche Informationen durch das Signal übermittelt, die sogenannten Konnotationen, die affektiver, sozialer oder kommunikativer Natur sein können. Bei *cave* wäre an Konnotationen wie z. B. Geborgenheit, Schutz, Dunkel, Enge zu denken. Da nun in literarischen Werken die Verweisungsfunktion auf einen Sachverhalt in der Wirklichkeit aufgehoben ist, sind alle Bewußtseinsvorstellungen, die durch das Signal *cave* ausgelöst werden, frei, um in einem neuen, zweiten Ausdruckssystem verwendet zu werden. So kann z. B. das ursprüngliche Denotat Höhle in diesem sekundären System seinerseits als Signal (Signifikant) benutzt werden, durch das auf das neue, ästhetische Denotat »Geborgenheit« im sekundären System, das im primären System nur Konnotation war, hingewiesen wird. In ganz ähnlicher Weise können prinzipiell alle Aspekte der Sprache und alle Textelemente, also Lautgestalt, Druckbild, Rhythmus ebenso wie Konnotationen, Syntax, Sprachhandlungen, Dialogpassagen und Beschreibungen in neuer Bedeutung in das sekundäre System eingebracht, d. h. ästhetisch semantisiert werden. Durch

dieses potentiell alle Aspekte der Sprache mit Bedeutung aufladende ästhetische Verfahren ist eine Informationsübermittlung in solcher Dichte und Ökonomie möglich, wie sie in der normalen Sprachverwendung, in der zumeist nur die semantische Ebene aktiviert wird, nicht möglich wäre, ein Grund übrigens, warum umfassende Interpretationen von Dichtungen diese an Umfang zumeist erheblich übertreffen. Durch die Errichtung eines sekundären Systems mit dem Material des primären Sprachsystems wird dieses jedoch keineswegs getilgt, sondern es bleibt bestehen; im Beispiel *cave* bleiben sowohl das ursprüngliche Signal wie auch das normalsprachliche Denotat ›Höhle‹ erhalten, so daß ein literarischer Text semantisch nicht genau festgelegt ist. Daraus folgt, daß jeder literarische Text bis zu einem gewissen Grad auch als normalsprachlicher Text gelesen werden kann, was zur Folge hat, daß ein Leser das sekundäre Zeichensystem überhaupt nicht oder nur teilweise erkennt. Die Geschichte der Literatur ist reich an Beispielen, in denen entweder die Dichter ein solches Verfehlen des literarischen Kodes provozierten, wie z. B. Defoe, oder aber von einzelnen Rezipienten die ästhetische Semantisierung nicht wahrgenommen wurde. Zahlreiche Beispiele für letzteres bietet der altherwürdige Streit um Dichtung und Pornographie, in dem die Zensoren die einschlägigen Werke vorzugsweise auf der normalsprachlichen Ebene zu lesen pfliegen.

Die Möglichkeit, das sekundäre, ästhetische Zeichensystem in literarischen Werken zu verfehlen, wird nicht zuletzt dadurch erleichtert, daß dieses nicht wie ein normales Sprachsystem ein für allemal erlernbar ist, so daß es bei allen literarischen Werken für deren Entschlüsselung verwendet werden könnte, sondern dieses nur jeweils für ein Werk gebildet wird, allerdings in Abhängigkeit von den sozialen und kulturellen Gegebenheiten der Entstehungszeit. Dies bedeutet, daß bei jedem Werk dessen eigener, ästhetischer Kode gefunden und entschlüsselt werden muß. In den Worten K. Posners ist das Lesen von Dichtung deshalb »dem Entziffern einer Geheimschrift vergleichbar, zu der nur ein einziger Text und seine Verwendung bekannt sind.«²⁸

Wie schon angedeutet, wird in literarischen Texten nicht auf Sachverhalte verwiesen, sondern diese werden zur Darstellung gebracht. Damit wird die spezifische modellbildende Qualität der Literatur begründet, d. h. daß in ihr von Teilbereichen der Wirklichkeit aus einem bestimmten Blickpunkt und im Hinblick auf bestimmte Interessen Modelle entworfen werden, in denen ein bestimmtes Wirklichkeitsverständnis enthalten ist und Bewertungen der Wirklichkeit vorgenommen werden. Hierin liegt der

Grund, warum eine Beschäftigung mit Literatur ohne Werturteile nicht möglich ist und warum Literatur sich niemals der ideologischen Auseinandersetzung um Weltverständnis und -deutung zu entziehen vermochte.

Die Eigenart des literarischen Werkes erfordert auf seiten der Rezipienten bestimmte Fähigkeiten und Leistungen, um dessen angemessene Aufnahme zu gewährleisten. Der Leser, Hörer oder Zuschauer von Literatur erhält weder Verständnishilfe durch die Redesituation, noch kann er sich ausschließlich auf die Kenntnis des primären Sprachsystems verlassen, noch kann er durch die Wirklichkeitsverweise die Informationsvermittlung kontrollieren, wie dies in der normalsprachlichen Rede der Fall ist. Statt dessen bedarf es einer besonderen beharrlichen Bereitschaft, den jeweils eigentümlichen literarischen Kode eines Werkes zu erkennen und zu entschlüsseln, der immer nur für dieses eine Werk geschaffen wurde. Die Information, die das Werk selbst ist, erschließt sich also nur in dem Maße, in dem der Rezipient diese besondere ästhetische Leistung zu erbringen vermag. Der ästhetische Genuß, den Kunstwerke bereiten können, beruht nicht zuletzt auf dem Erfolg dieser Bemühung, die zum Verständnis eines Werkes führt.

2. Wahrheit und Wirkung der Literatur und die Aufgaben der Literaturwissenschaft

Jede Wissenschaft, hier verstanden als methodisch und deshalb nachprüfbar erworbenes sowie systematisch und deshalb widerspruchsfrei geordnetes Wissen, das für die menschliche Gesellschaft von Bedeutung ist, bedarf zu ihrer Rechtfertigung zunächst des Nachweises, daß ihr Gegenstand weder lächerlich noch unsinnig ist. Blickt man nun in die Geschichte mit der Absicht, die Bedeutung der Literatur zu erkunden, so zeigt sich, daß der Dichtung selbst und allen Tätigkeiten, die in Zusammenhang mit ihr ausgeübt werden, kaum jemals ein unumstrittener Platz in der Gesellschaft eingeräumt wurde. Perioden, in denen die Literatur selbst, die Dichter und Deuter in hohem Ansehen standen und die Kenntnis von Literatur über den Bildungsgrad eines Menschen entschied, folgten andere, in denen die schöne Literatur Gegenstand der Verachtung und des Mißtrauens seitens verschiedenster gesellschaftlicher Institutionen und Gruppen war. Sowohl ihre Indienstnahme durch gesellschaftliche Kräfte als auch ihre Ablehnung haben deshalb in der Geschichte der Literatur eine Fülle von Verteidigungen hervorgerufen, in denen Sinn und Funktionen der Dichtung jeweils bestimmt wurden. Da die Angriffe, die gegen sie vorgetragen wurden, aus den unterschiedlichsten Positionen geführt wurden und auf ganz verschiedene Eigenschaften der Dichtung zielten, fielen auch die Argumente entsprechend unterschiedlich aus, mit denen Sinn und Funktionen der Literatur begründet wurden. Im wesentlichen können die unterschiedlichen Bewertungen, die in den Angriffen und Verteidigungen gegeben wurden, in Urteile über die Wahrheit und über die Wirkung von Dichtung zusammengefaßt werden.

2.1. *Die Wahrheit der Literatur*

Einer der folgenreichsten Angriffe auf die Dichtung wurde von Platon vorgetragen, der sich in seiner Jugend selbst als Dichter von Tragödien versucht hatte und den seine philosophischen Schriften als meisterhaften Schriftsteller ausweisen. In einer Zeit, in der die Dichtung Homers und Hesiods nicht nur das Welt- und Menschenbild prägten, sondern auch als Quellen für viele Wissensgebiete galten, stellte sich für Platon als Philosophen die Aufgabe, den

Wahrheitsgehalt von Dichtung zu überprüfen und ihre Erkenntnisleistung gegenüber der Philosophie grundsätzlich zu beurteilen. Seine These, daß Dichtung keine Wahrheit vermitteln könne, stützte er vor allem auf zwei Argumente: auf die Irrationalität ihrer Entstehung (*furor poeticus*) und auf die Mimesis. Weil der Dichter bei der Schöpfung seines Werkes in einem ekstatischen Zustand sei, könne er keine vernunftgemäßen, wahren Aussagen in seinem Werk machen;¹ überdies erzeuge der Dichter, weil er im Hinblick auf die Dinge der Wirklichkeit schaffe, lediglich Abbilder von Abbildern; die Schau von Ideen, als der einzigen Möglichkeit der Wahrheitsfindung, sei dem Dichter verschlossen. Damit ist nach Platon die Schöpfung eines Dichters dem Werk eines Handwerkers unterlegen, weil jener ein noch schwächeres Abbild der Ideen hervorbringe als dieser. Im Gegensatz zu Platon verteidigte dessen Schüler Aristoteles die Dichtung mit dem Argument, daß der Dichter Dinge und Sachverhalte der Wirklichkeit nicht abschildere, sondern diese so gestalte, wie sie sein könnten und sein sollten. Durch dichterische Mimesis würden also die Gegenstände in ihrer eigentlichen Gestalt hervorgebracht. Dichtung, so folgerte Aristoteles, sei deshalb philosophischer als Geschichtsschreibung, weil diese das Einzelne, Zufällige beschreibe, jene aber das allgemein Gültige.² Damit begründete er nicht nur die Legitimität der dichterischen Tätigkeit, sondern verwies auch zugleich auf die besondere Art von Wahrheit, die durch Dichtung vermittelt werde.

Im Mittelalter stellte sich das Problem des Wahrheitsgehalts von Dichtung in neuer Weise. Da die kanonisierten heiligen Schriften als verbal inspirierte, göttliche Offenbarungen galten, denen ein absoluter Wahrheitsgehalt zukam, mußten notwendigerweise alle anderen Texte, wie z. B. die klassischen Werke, deren Aussagen zu diesen Schriften in Widerspruch standen, als falsch und lügenhaft verurteilt werden. Gleichzeitig gehörte aber die klassische Literatur zu den Grundlagen für das gesamte Bildungssystem des Mittelalters, an der die sprachliche und rhetorische Schulung betrieben und normativ ausgerichtet wurde. Diesem Dilemma von Vorbildlichkeit und Wahrheitsanspruch, in das die mittelalterliche Literaturtheorie geriet, konnte man sich nur dadurch entziehen, daß den klassischen Dichtungen ein verborgener Wahrheitsgehalt unterstellt wurde, der nur mit Hilfe eines komplizierten, für die Bibel-exegese entwickelten Interpretationsverfahrens aus seiner schönen Verhüllung gewonnen werden konnte.³ Durch die Anwendung dieses mehrfachen Interpretationssystems gelang es, Literatur von dem Vorwurf der Lüge zu befreien, allerdings um den Preis, daß

ihr dafür der philosophisch-theologische Wahrheitsgehalt des damaligen Weltbildes unterschoben wurde.

Unter dem Einfluß der wiederentdeckten aristotelischen Poetik wurde in der Renaissance diese Wahrheitsforderung mehr und mehr zugunsten des mimetischen Wahrheitsbegriffs aufgegeben. Bei gleichzeitiger Betonung der belehrenden Funktion wurde Dichtung nunmehr mit dem Argument verteidigt, daß sie nicht objektive Aussagen über die Wirklichkeit mache, sondern exemplarisch Normen darstelle, d. h. an Beispielen Ideale aufzeige, durch die Menschen zur Tugend angeleitet werden können. In ihrer positiven Wirkung auf alle seelischen Kräfte des Menschen sei die Dichtung deshalb sowohl der abstrakt vortragenden, nur an den Verstand appellierenden Philosophie als auch der streng an Tatsachen gebundenen Geschichtsschreibung, die auch Schlechtes und Verderbliches zu berichten gezwungen sei, überlegen. Sir Philip Sidney, der diese Argumente in England besonders klar und elegant formulierte, beendete die Auseinandersetzung um Lüge oder Wahrheit der Dichtung mit dem Satz: »The poet . . . nothing affirms, and therefore never lieth.«⁴ Lediglich die Puritaner, gegen deren Angriffe Sidney seine Verteidigung der Dichtung schrieb, und das von ihnen geprägte Bürgertum lehnten Literatur weiterhin als unnütze und gefährliche Erfindung ab und empfahlen statt dessen die Lektüre der Bibel und solcher Schriften, die von der Wirklichkeit handelten, wie z. B. Traktate mit konkreten Anweisungen für eine christliche Lebensführung, Autobiographien und Lebensbeschreibungen historischer Personen, vor allem wenn in ihnen das Wirken der Gnade Gottes aufgezeigt wurde. Von daher wird verständlich, daß noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts Romanschriftsteller wie Defoe, welche die bürgerlichen Schichten als Leser gewinnen wollten, ihre Werke als nichtfiktionale Erlebnis- und Tatsachenberichte getarnt herausbrachten, um so einen Authentizitätsanspruch vorzuspiegeln (z. B. *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Journal of the Plague Year*), der erst im Laufe der Romanentwicklung des 18. Jahrhunderts vom Wahrscheinlichkeitsanspruch abgelöst wurde (z. B. bei H. Fielding).⁵

2.2. Die Wirkungen der Literatur

Von jeher wurde von der Literatur behauptet, daß von ihr Wirkungen auf den einzelnen Leser und die Gesellschaft ausgingen und sie deshalb Funktionen ausübe, gleichgültig, ob ihr dabei ein Wahrheitsgehalt zuerkannt oder Lügenhaftigkeit unterstellt wurde. Die

Geschichte der Bildung, ihrer Normen und Institutionen und die Geschichte der Zensur zeigen, daß Literatur wegen ihrer Wirkungen stets entweder verboten und verbannt oder ausgewählt und bearbeitet oder gefördert und gelenkt wurde. Literatur galt im Laufe ihrer Geschichte abwechselnd als kostbarstes gesellschaftliches Gut, als überflüssig, oder aber als gefährlich. Wurde es zu einer Zeit als hervorragendes Mittel der Erziehung eingesetzt, dann wurde es zu einer anderen als unnützer Zeitvertreib denunziert. Bald wurde ihre besondere Erkenntnisweise der Wirklichkeit gerühmt, bald ihre Vorspiegelung von Scheinwelten kritisiert. Die Fülle der Argumente läßt sich auf engem Raum nicht historisch nachzeichnen, sondern nur in einer Auswahl skizzieren, wobei die verschiedenen historischen Akzentsetzungen zugunsten der Argumentationsmuster vernachlässigt werden müssen.⁶

2.2.1. Normative Funktionen

Als normativ werden hier solche Funktionskonzepte verstanden, die von der Annahme ausgehen, daß die Literatur durch die in ihr dargestellten Inhalte und durch die Art ihrer Darstellung dem Menschen Werte, Haltungen und Einsichten vermittele, die für dessen geistige und moralische Existenz wesentlich sind. Aussagen über normative Funktionen sind die historisch frühesten. Bereits Horaz spricht von der Belehrung durch Dichtung und für die gesamte Dichtungstheorie der Renaissance galt Literatur als Ort moralphilosophischer Erörterung. Eine schichtenspezifische und auf das gesellschaftliche Verhalten eingeeengte Variante betont besonders die prägende Funktion, welche die Literatur durch die Darstellung von Leitbildern und Verhaltensmustern auf ihre Rezipienten ausübe (z. B. dramatische oder epische Fürstenspiegel, Gestaltungen des *gentleman*- und *lady*-Ideals oder des Bürgers mit *common sense* etc.). Die Prägung erfolgt durch die kunstvolle Manipulation des Rezipienten, der zur Identifikation mit den Leitbildern eingeladen und zu deren Nachahmung in seinem Lebensvollzug angehalten wird bzw. durch Zerrbilder von unerwünschten Verhaltensmustern abgeschreckt werden soll. Mit einer derartigen Funktionsbestimmung verband sich jeweils eine hohe Anerkennung der Dichtung durch die Gesellschaft, und die Dichter wurden auf eine Stufe mit anderen normgebenden Instanzen wie Gesetzgeber und Priester gestellt.⁷

Normative Wirkung wird auch der Dichtung zugeschrieben, sobald man sie als Quelle tieferen Wissens versteht. In dieser Sicht wird die schöpferische Phantasie (*Imagination* im Sinne der roman-

tischen Dichtungstheorie) als dasjenige Organ betrachtet, das im Gegensatz zum analytisch und empirisch arbeitenden Verstand, der nur vordergründige Fakten sammeln, beschreiben und ordnen könne, das Wesen der Welt und des Menschen in ihrem wahren Sein zu erfassen und darzustellen imstande sei. Die Dichtung gerät damit zur Instanz, die die Welt und den Menschen in seinem wahren Wesen offenbart und dadurch verbindliche Werte setzt. Aufgrund dieser Funktion konnte die Dichtung in Positionen einrücken, die im Zuge der Säkularisierung der Gesellschaft die Religion nicht mehr wahrzunehmen imstande war.

Als eine moderne Variante normativer Funktionsbestimmungen ist schließlich ein Konzept zu werten, in dem Dichtung wie jede andere Kunst als Spiel, als zweckfreie Hervorbringung des Menschen verstanden wird. In dieser Sicht erscheinen die übrigen Tätigkeiten des Menschen zweckgebunden und daher von Notwendigkeiten und Bedürfnissen bestimmt. Im normalen gesellschaftlichen Handeln kann sich der Mensch deshalb nur als fremdbestimmt und deformiert erfahren. In der künstlerischen Tätigkeit kann er dagegen sein wahres Wesen entfalten und so zu sich selbst finden. Literatur in diesem Verständnis verhilft zur Selbstfindung und führt damit den Menschen zu seinem eigentlichen Wesen zurück.

2.2.2. Erkenntnisfunktionen

Diese Funktionsbestimmung geht aus von der Eigenart poetischer Sprache und dem besonderen Verhältnis, in dem das in der Literatur Dargestellte zur empirischen Wirklichkeit steht. Im normalen Sprachgebrauch überwiegen diejenigen Funktionen, durch die auf die Wirklichkeit verwiesen wird (referentielle F.), Informationen und Willensbekundungen übermittelt (kognitive, appellative F.) oder Informationen über den Sprecher selbst gegeben werden (emotive, expressive F.). In diesen Funktionen wird die Sprache als Instrument gleichsam automatisch gehandhabt. Dieser instrumentale Einsatz der Sprache verdrängt aus dem Bewußtsein des Menschen die Tatsache, daß durch die Sprache die Wahrnehmung, die Einteilung und die Bewertung der Wirklichkeit in entscheidendem Maße geprägt wird. Die Welt, in der der Mensch lebt, erscheint diesem somit wie die Sprache selbst als unveränderlich vorgegebenes System, in das er sich einzufügen hat, das aber nicht seiner Gestaltung unterliegt. Die normalen Sprachfunktionen automatisieren also die Wahrnehmung des Menschen, determinieren damit das Verhalten des Menschen und engen die Handlungsfreiheit des

Menschen ein. Demgegenüber bewirkt die Literatur aufgrund ihrer aus dem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug entlassenen Sprachverwendung und der Möglichkeit, beliebige Modelle von der Wirklichkeit zu entwerfen, die Entautomatisierung der Sprachverwendung und eröffnet einen neuen Blick auf die Wirklichkeit. Damit wird dem Menschen die Erkenntnismöglichkeit angeboten, die wirklichkeitsprägende Leistung der Sprache selbst zu durchschauen, sie aufzuheben und aufgrund neuer Modelle zugleich eine neue Freiheit des Handelns zurückzugewinnen. Eine derartige Funktionsbestimmung wurde insbesondere von den Vertretern des russischen Formalismus entwickelt und von der strukturalistisch orientierten Literaturtheorie übernommen.⁸

2.2.3: Gesellschaftliche Funktionen

Diese Funktionsbestimmung geht davon aus, daß Literatur nicht so sehr ewige Normen vermittele, sondern ein Instrument sei, wodurch das soziale Verhalten des Lesers und Hörers manipuliert und damit prägend auf die Gesellschaft eingewirkt werden könne. Diese Wirkung wurde bald als erwünscht, bald als bedenklich beurteilt. Bereits von Platon wurde der Dichtung eine negative Wirkung für den Staat attestiert, weil sie Emotionen in gefährlicher Weise zu mobilisieren imstande sei.⁹ Ebenfalls in klassischer Zeit wurde ihr aber auch die Fähigkeit zuerkannt, das Selbstverständnis eines Volkes zu fördern, und so zu seiner nationalen Identität beizutragen. In diesem Sinne wurden nicht nur Homers Epen für die Griechen gewürdigt, sondern auch Vergils Epos *Aeneis*, das den Römern durch die Darstellung ihrer nationalen Vergangenheit und durch die Beschreibung ihrer welthistorischen Aufgabe eine mythisch begründete Identität anbot und ihnen nationale Handlungsziele setzte. Im England des 16. Jahrhunderts, in dem der Nationalismus die alten feudalistischen Loyalitätsverhältnisse abzulösen begann, wurde folgerichtig die Idee eines Nationalepos mit den gleichen Zielsetzungen wieder aufgegriffen. E. Spencers unvollendetes allegorisches Epos *The Faerie Queene* und Miltons *Paradise Lost* sind in England die bedeutendsten Versuche, durch eine Dichtung das Selbstverständnis einer Nation zu fördern, wenn nicht sogar zu begründen.

Eine andere gesellschaftliche Funktionsbestimmung zieht vor allem die Möglichkeit der Literatur in Betracht, eine eigene Realität darzustellen, die von der empirischen Wirklichkeit abweicht. Sie setzt dies in Beziehung zu der Auffassung, daß in den bestehenden Gesellschaften die Wünsche und Sehnsüchte breiter Schichten nie-

mals ihre volle Befriedigung fänden und durch dieses Defizit in diesen Schichten ein revolutionäres Potential und damit eine Gefahr für die Stabilität der Gesellschaft entstehen könne. In diesem Verständnis wächst insbesondere der massenhaft konsumierten Trivilliteratur die Aufgabe zu, für eine Entlastung der bestehenden Gesellschaft zu sorgen, indem diese durch die Schaffung von Scheinwelten, in denen sich alle Wünsche erfüllen, Ersatzbefriedigung durch Identifikationsangebote vermittelt.¹⁰

Eine ganz andere Funktionsbestimmung gesellschaftlicher Art geht ebenfalls von der Möglichkeit der Literatur aus, neue Modelle der Gesellschaft und des Lebensvollzugs zu entwerfen. In dieser Sicht wird aber diese Freiheit der Literatur nicht in ihrer stabilisierenden, sondern in ihrer verändernden Wirkung auf eine Gesellschaft genutzt. Literatur wird in dieser Perspektive zum Experimentierfeld, in dem ohne Risiko neue Verhaltensmuster und Organisationsformen menschlichen Zusammenlebens entworfen und theoretisch durchgespielt werden können. Damit aber kommt der Literatur eine bedeutsame gesellschaftsverändernde Funktion zu, insofern sie konkrete Utopien erstellt, die gesellschaftliches Handeln auslösen und lenken können. D. Wellershoff rechnet deshalb Literatur zu den

»Simulationsräumen für ein alternatives Probehandeln mit herabgesetztem Risiko. Das operationell nicht Beherrschte, das Ungewohnte, das Gefährliche und Verbotene, das Befürchtete und Erhoffte kann hier der Erfahrung zugänglich gemacht werden, weil die Erfahrungen fiktiv oder theoretisch bleiben und man nur fiktiv oder theoretisch dabei sterben kann. Die Ausschaltung des praktischen Risikos eröffnet den Raum der nicht aktualisierten Möglichkeiten und relativiert so die gegenwärtige Praxis.«¹¹

Wie schon diese kurze Skizze zeigt, sind die Funktionsbestimmungen, die zu verschiedenen Zeiten oder gleichzeitig vorgetragen wurden und die einen außerordentlichen Einfluß auf die Produktion und Rezeption von Literatur hatten, äußerst unterschiedlich. Bei allen Unterschieden verweisen sie aber ebenso wie die Tatsache, daß es keine kulturelle Epoche und keinen Kulturkreis gibt, der nicht in irgendeiner Form Dichtung hervorgebracht und gepflegt hätte, darauf, daß der Umgang mit Dichtung zu den unverzichtbaren menschlichen Bedürfnissen gehört, also eine anthropologische Konstante ist.

Im Lichte anthropologischer Erkenntnisse kann dies aus dem Wesen des Menschen und den Bedingungen seines Daseins unmittelbar begründet werden. Danach ist der Mensch im Unterschied zu allen anderen Lebensformen als das in seine Umwelt nicht

eingefügte, nicht spezialisierte, nicht durch Instinkte gesteuerte Lebewesen gezwungen, durch ständiges Lernen und Einüben den Lebensvollzug in dieser Welt zu ermöglichen, die sich ihm zunächst als chaotische Fülle von Eindrücken darstellt. Diese Fülle zu ordnen, zu erkennen und zu deuten, die Erkenntnis seiner selbst und seiner Stellung in der ihn umgebenden Wirklichkeit, sind deshalb Grundbedingungen für ein sinnvolles Leben und Handeln.¹² Aus dieser Sicht erweist sich die Literatur für den Menschen als ein wichtiges Instrument der Orientierung. Sie entwirft Modelle der Wirklichkeit und gibt Normen des sozialen Verhaltens, macht mit der Welt vertraut oder läßt sie in neuem Licht erscheinen und bietet Sinngebungen des Lebensvollzugs an. Aber im Gegensatz zu Ideologien, die ihre Weltdeutungen und Orientierungen als abgeschlossene Systeme mit dogmatischem Anspruch vorstellen, bietet sich die Literatur als konkrete Fremderfahrung an, die dem Leser oder Hörer die Freiheit beläßt, diese entsprechend seinen Interessen, Bedürfnissen und Leistungen in seinen individuellen Horizont einzubringen und dort wirken zu lassen. Literatur hat deshalb vor allen anderen Funktionen, wie der des ästhetischen Genusses, der Entspannung oder Ablenkung, zuallererst eine humanisierende Funktion, weil sie den Menschen in seiner Eigenart entfalten und ihm individuelle Orientierung geben kann, ohne ihn zu vergewaltigen.

2.3. Die Aufgaben der Literaturwissenschaft

Die Aufgaben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur lassen sich aus dem Wesen und den Funktionen des Gegenstandes ableiten.

2.3.1. Bewahrung

Aus der Tatsache, daß es sich bei Literatur um einen situationsabstrakten Kommunikationsvorgang handelt, d. h. Produktion und Rezeption zumeist über Speicher (Handschriften, Bücher, Schallplatten, Filme etc.) erfolgen und somit zeitlich und kulturell versetzt stattfinden können, kommt der Literaturwissenschaft zunächst eine bewahrende Aufgabe zu. Sie hat dafür zu sorgen, daß die Texte erhalten und verfügbar bleiben und diese Texte in möglichst unverfälschter Form dem Rezipienten zugänglich sind. Dieser Aufgabe widmet sich die Textkritik, die Editions- und Buchwissenschaft.

2.3.2. Theorie

Produktion und Rezeption von Literatur sind komplexe kreative Vorgänge, an denen viele Faktoren beteiligt sind. Das Textkorpus »Literatur« besteht überdies aus zahllosen Formen und verwendet die verschiedensten Verfahren, um ihre spezifische Wirkung zu erzeugen. Die Literaturtheorie hat die Aufgabe, das Wesen der Literatur zu bestimmen, die Positionen und Vorgänge literarischer Kommunikation zu erfassen und zu verstehen, die Vielfalt der Formen systematisch zu ordnen und das Verhältnis zu den anderen literarischen Wissenschaften festzulegen. Innerhalb der Literaturwissenschaft übernimmt die Literaturtheorie eine wegweisende und kontrollierende Funktion: sie hat Verfahren und Modelle bereitzustellen, mit deren Hilfe die Forschung in einer dem Gegenstand angemessenen und dem geltenden Wissenschaftsverständnis genügenden Weise überhaupt betrieben werden kann, und ihre Ergebnisse kritisch im Hinblick auf ihre Methode zu überprüfen.

2.3.3. Vermittlung

Jeder sprachliche Kommunikationsvorgang oder Text kann nur das Sprachsystem seiner Kultur in seinem jeweiligen historischen Zustand verwenden. Zugleich setzt ein Text das kulturelle Wissen und die Ausdrucksformen seiner Entstehungszeit voraus. Sprachsystem und kulturelles Wissen unterliegen aber einer ständigen historischen Veränderung und sind geographisch eingegrenzt, was bedingt, daß Sprachzeichen und Ausdrucksformen in ihrem Signalcharakter nicht mehr erkannt werden. Der Philologie und Literaturwissenschaft erwächst daraus die Aufgabe, durch die Erforschung historischer Sprachzustände und die Rekonstruktion des kulturellen Systems, in dem ein Text entstand, die Informationen wiederzugewinnen und anzubieten, die geeignet sind, Mißverständnisse und Fehldeutungen auf ein Minimum zu beschränken. Dieser Aufgabe widmen sich die historische Philologie, die historisch arbeitende Literaturforschung, die kulturhistorisch und ideengeschichtlich orientierte Hintergrundforschung sowie die Vermittlungs- und Übersetzungstätigkeit zwischen verschiedenen Sprach- und Kulturkreisen.

2.3.4. Lehre

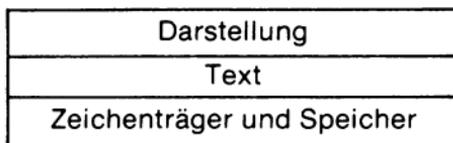
Aus der Bedeutung der Literatur für den Lebensvollzug des Menschen ergibt sich die pädagogische Aufgabe der Literaturwissen-

schaft. Das Erkennen und Deuten des Zeichensystems der Dichtung ist im Gegensatz zum Lesen normalsprachlicher Texte eine Kunst, die nur in ständiger Einübung und Vertiefung gelernt und beherrscht werden kann. Daraus ergibt sich die spezifische Aufgabe, die ästhetische Erkenntnisfähigkeit zu wecken und zu schulen. Die Erarbeitung von Deutungen einzelner Werke sowie die historischen und systematischen Studien haben dabei die Funktion, dem Leser das nötige Wissen zu vermitteln und ihn zur Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk selbst anzuregen, seinen Blick zu schärfen und im Konsens oder Dissens mit fremder Auslegung eine eigene Deutung zu erarbeiten.

Allein von diesen Aufgaben her wird deutlich, daß Literaturwissenschaft niemals isoliert betrieben werden kann, sondern in dem Maße fruchtbar wird, in dem sie ohne ihren besonderen Gegenstand und ihr besonderes Erkenntnisinteresse aus dem Auge zu verlieren, in einen Dialog mit anderen Wissenschaften eintritt. Sie ist deshalb prinzipiell geöffnet zur Sprachwissenschaft, Philosophie und Wissenschaftstheorie, zur Psychologie und Anthropologie, zur Geschichte und Soziologie, mit deren Fragestellungen, Methoden und Ergebnissen sie sich jeweils intensiv auseinandersetzen muß.

3. Die Sicherung und Bereitstellung literarischer Texte – *descriptive bibliography, analytical bibliography, textual criticism*

Das literarische Werk tritt seinem Benutzer in ganz verschiedenen Aspekten gegenüber: als Gegenstand (Lautfolge, Druckbild, Buch, Tonband), der als Ware gehandelt werden kann, als Zeichenserie, also als fremd- oder muttersprachlicher Text, dem Informationen entnommen werden können, oder als Geschichte, als Beschreibung von Gegenständen und Sachverhalten oder als Folge von Argumenten. Diese drei Aspekte können in einem einfachen Modell zueinander in Beziehung gesetzt werden, wobei das literarische Werk nicht als Gebilde unveränderlicher Substanz verstanden werden darf, sondern als komplexes, mehrschichtiges Zeichensystem, das nur in Abhängigkeit von der historischen, sozialen und kulturellen Situation und entsprechend der Bereitschaft und Leistung des Rezipienten entschlüsselt und gedeutet werden kann:



Diese Aspekte stehen jeweils in einer nur relativ abhängigen Beziehung zueinander. Zeichenträger und Speicher sind zwar unerlässlich für die Verfügbarkeit des Textes; deren Form kann sich aber ändern, ohne daß sich dabei der Text selbst verändern würde. Derselbe Text kann z. B. in einem Buch gelesen oder von einer Schallplatte abgehört werden. Eine ähnliche Beziehung bedingter Abhängigkeit besteht zwischen Text und Darstellung. Der Text kann in eine andere Sprache übersetzt werden, ohne daß sich die Darstellung verändert, immer vorausgesetzt, die Übersetzung ist korrekt und vollständig. Ein Drama Shakespeares kann z. B. nach erzählt oder in eine Oper, einen Film oder Musical mit neuen Text- bzw. Drehbüchern umgearbeitet werden, ohne daß dabei Handlung und Figuren des Originals verschwinden müssen. Wie die Möglichkeit der Vergleiche und Beurteilungen dieser Bearbeitungen zeigen, ist ein Teil des Werkes bewahrt geblieben.

Dieses Modell soll hier noch nicht weiter erörtert werden, sondern lediglich dazu dienen, diejenigen Aspekte des literarischen Werks in ihrem Zusammenhang sichtbar zu machen, deren Sicherung und

Bereitstellung zu den wichtigsten Aufgaben der Literaturwissenschaft gehört: Zeichenträger, deren Speicher und der Text.

3.1. Fehlerquellen

Jeder, der sich genauer mit einem gedruckten Werk befassen will, muß wissen, daß dieses bei seiner Herstellung mehrere Stadien durchläuft, in denen sich Fehler verschiedener Gewichtigkeit einstellen können, so daß er keineswegs sicher sein kann, ob der Text, den er vor sich hat, auch den Intentionen seines Verfassers entspricht. Im modernen Verlagswesen gibt es zwar eine Reihe von Kontrollen, um die Zahl der Fehler so gering wie möglich zu halten, gänzlich auszuschließen sind sie jedoch nicht.

Das heutige Drucklegungsverfahren hat im wesentlichen drei Stadien, die als Fehlerquellen zu gelten haben. In der Regel wird der Autor dem Verlag eine Reinschrift (*fair copy*) seines Manuskripts übergeben und möglichst keine durch Tilgungen, Verbesserungen, Überarbeitungen und Ergänzungen schwer lesbare Rohfassung (*rough* oder *foul copy*). Das Manuskript wird dann von einem Lektor überprüft, wobei es bereits zu Veränderungen kommen kann. Möglicherweise wird Orthographie und Interpunktion des Autors den Gepflogenheiten des Verlagshauses oder aber nationalen Konventionen der Rechtschreibung angepaßt. Im englischsprachigen Kulturkreis sind solche Veränderungen vor allem dann zu erwarten, wenn Manuskripte britischer Autoren in amerikanischen Verlagen und umgekehrt herausgebracht werden. So unbedeutend diese Eingriffe zunächst auch scheinen mögen, so können doch allein durch die Veränderung des Schriftbildes störende Diskrepanzen zwischen Text und Darstellung erzeugt werden, wie z. B., wenn Figuren eines englischen Romans aus dem 19. Jahrhundert Texte in den Mund gelegt werden, deren Stil im Widerspruch zur amerikanischen Orthographie des Schriftbildes steht (z. B. *honour* – *honor*, *anatomise* – *anatomize*, *encase* – *incase*, *licence* – *license*, *plough* – *plow*, *centre* – *center*, etc.).¹ Noch gravierender sind lexikalische Auswechselungen zwischen britischem und amerikanischem Englisch (z. B. *petrol-gasoline*, *gas*, etc.).¹ Vom lektorierten Manuskript fertigt der Setzer (*compositor*) zunächst Druckfahnen (*galley proofs*) an, lose, einseitig bedruckte Blätter, die mehr Zeilen enthalten als der spätere Satzspiegel des Buches. Die Fehler, die sich in diesem Stadium einstellen, können bei Handsetzung auf ein Danebengreifen im Setzkasten, auf fehlerhafte Bedienung der Setzmaschine oder aber auf Unkenntnis und Mißverständnisse des

Setzers beruhen, der möglicherweise eigene Wörter substituiert. Die Korrektur (*proof reading*) der Fahnenabzüge wird vom Korrektor (*corrector*) und Autor vorgenommen, worauf der Umbruch zum Satzspiegel des Buches erfolgt. Mögliche Fehlerquellen sind hierbei das Verstecken von Zeilen und Zeilenverlust. Erst nach erneuter Korrektur erfolgt dann die endgültige Drucklegung.

Trotz mehrfacher Korrekturen können wohl niemals alle Fehler während der Herstellung eliminiert werden. Die Wahrscheinlichkeit, daß ein Fehler übersehen wird, nimmt jeweils zu, wenn durch den Fehlgriff des Setzers keine unsinnige Lautfolge, sondern ein sich in den Zusammenhang einfügendes Wort entstanden ist, wie z. B. in dem Gedicht von W. B. Yeats »Among School Children«. In der fünften Strophe steht in älteren Ausgaben »*Solider Aristotle*«, in der amerikanischen Ausgabe der *Collected Poems* von 1933 »*Soldier Aristotle*«, eine Umstellung zweier Buchstaben, durch die ein Kritiker in gewaltige Deutungsprobleme gestürzt wurde.² Ein berühmtes Beispiel eines Druckfehlers, dem eine ingeniose Deutung zuteil wurde,³ findet sich in der Episode von H. Melvilles »*White-Jacket*« (1850), in welcher der Ich-Erzähler vom Mast in das Meer stürzt. In der *Constable Standard Edition* von Melvilles *Works* werden dessen Empfindungen beschrieben:

I wondered whether I was yet dead or still dying. But of a sudden some fashionless form brushed my side – some inert, soiled fish of the sea; the thrill of being alive again tingled in my nerves, and the strong shunning of death shocked me through.

Diese Stelle wurde von F. O. Matthiesen interpretiert:

But then this second trance is shattered by a twist of imagery of the sort that was to become peculiarly Melville's. He is startled back into the sense of being alive by grazing an inert form; hardly anyone but Melville could have created the shudder that results from calling this frightening vagueness some »*soiled fish of the sea*«. The *discordia concors*, the unexpected linking of the medium of cleanliness with filth, could only have sprung from an imagination that had apprehended the terrors of the deep, of the immaterial deep as well as the physical.

Matthiesens enthusiastisches Lob galt nicht Melville, sondern einem Druckfehler. Wie sowohl die amerikanische wie die britische Erstausgabe belegen, beschrieb Melville keinen »*soiled fish*«, sondern einen »*coiled fish*«. Der Fisch war also nicht schmutzig, sondern zusammengerollt. Angesichts solcher Beispiele, die sich noch vermehren ließen, muß die Warnung, die C. J. Weber im Hinblick auf die Verlässlichkeit früherer amerikanischer Ausgaben

von englischen Romanen des 19. Jahrhunderts aussprach, für jeden Text gelten:

»He [the wise man] will trust it as he would a rattlesnake.«⁴

3.2. Die Sicherung der Texte

Die Fehlerquellen in der Herstellung und Verbreitung von Texten sind wesentlich zahlreicher bei solchen, die vor der Erfindung des Buchdruckes (in England 1475 durch Caxton eingeführt), durch Abschreiben verbreitet wurden, weil jeder einzelne Schreiber als potentielle Fehlerquelle betrachtet werden muß. Naturgemäß sind auch die Fehler bei Texten aus solchen Zeiten häufiger, in denen sich Autoren nicht um den Druck ihrer Werke kümmerten oder keine Möglichkeit hatten, die Drucklegung ihrer Werke zu kontrollieren, weil das *copyright* nur die Drucker schützte, nicht aber für die Autoren galt, wie dies in der Shakespeare-Zeit der Fall war. Die Literaturwissenschaft hat gerade an solchen Texten Verfahren entwickelt, durch die relativ fehlerfreie d. h. den Intentionen des Autors möglichst entsprechende Ausgaben rekonstruiert werden können. Jeder Literaturwissenschaftler, auch wenn er nicht auf diesem Gebiet tätig werden wird, muß diese Verfahren wenigstens so genau kennen, daß er Leistung und Qualität der auf diese Weise entstandenen und von ihm zu benutzenden Ausgaben beurteilen kann.

3.2.1. Sammlung, Datierung und Festlegung des Kanons – *descriptive bibliography*

Bevor ein einzelner Text in seiner ursprünglichen Form wiederhergestellt werden kann, ist eine Reihe von Vorarbeiten nötig. Zu ihnen gehört zunächst die Erfassung aller Handschriften und Ausgaben dieses Textes, aller Werke des betreffenden Autors, also seines Kanons, sowie die Feststellung ihrer Entstehungszeit. Gerade in früheren Zeiten wurden Handschriften und Drucke oft ohne Autorenangabe angefertigt, irrtümlich oder absichtlich falsche Zuschreibungen vorgenommen oder der Autor versteckte sich hinter einem Pseudonym. So wurden z. B. von einigen Druckern des 17. Jahrhunderts Dramen anderer Autoren unter dem Namen Shakespeares herausgebracht, in der Absicht, dadurch einen größeren Absatz zu erzielen.⁵ Besonders schwierig gestaltet sich die Zuschreibung eines Werkes bei Autoren, die im Grenzbereich von Literatur und politischem Journalismus tätig waren, und aus politi-

schen Gründen ihre Pamphlete und Satiren anonym oder pseudonym veröffentlichten. Ein Beispiel ist das Werk D. Defoes, des Autors von *Robinson Crusoe*, dessen Kanon trotz dreißigjähriger Forschung noch immer nicht restlos geklärt werden konnte.⁶

Die Kriterien, durch die ein Text einem Autor zugeschrieben und zeitlich fixiert werden kann, lassen sich in äußere (*external evidence*) und innere (*internal evidence*) gliedern. Zu den äußeren Kriterien gehören alle Zeugnisse aus Quellen außerhalb des Textes, wie z. B. aus Tagebüchern, Briefen, Druckerverzeichnissen u. ä. Für das Drama der Shakespeare-Zeit ist eine solche Quelle äußerer Kriterien z. B. Francis Meres' *Palladis Tamia*, eine Schrift, in welcher der Autor den Nachweis der Ebenbürtigkeit der englischen Literatur seiner Zeit gegenüber der klassischen zu erbringen versucht.⁷ Da er bei einer Reihe von Autoren einzelne Dramen als Beispiele anführt, liefert sein Buch, das 1598 erschien, einen festen Zeitpunkt, vor dem die betreffenden Werke geschrieben und aufgeführt worden sein müssen. Eine andere wichtige Quelle äußerer Kriterien für die Zuschreibung und Datierung von Dramen der Shakespeare-Zeit ist *Henslowe's Diary*,⁸ das Geschäftsbuch des Theatermanagers und Finanziers Philip Henslowe. In ihm sind u. a. auch zahlreiche Einträge über Zahlungen von Autorenhonoraren und Einnahmen aus Aufführungen verzeichnet, die von außerordentlich hohem dokumentarischen Wert sind.

Zu den inneren Kriterien gehören alle Hinweise, die im Text selbst enthalten sind, wie z. B. Wortschatz, Satzbau oder andere stilistische Eigentümlichkeiten des Textes, welche für oder gegen die Verfasserschaft eines Autors sprechen. Freilich sind gerade solche Kriterien von nur eingeschränkter Beweiskraft, weil ihre Beurteilung von der Kenntnis, dem historischen Vorverständnis und dem Geschmack des jeweiligen Philologen und seiner Zeit beeinflusst wird. So wurden z. B. in einer früheren Phase der Shakespeare-Forschung aufgrund eines vorgefaßten Bildes von Shakespeares Persönlichkeit und Werk eine Reihe von Szenen, aber auch ganze Stücke aus dessen Kanon als seines Genies unwürdig ausgeschieden, die heute nach dem Wandel des Shakespeare-Bildes und aufgrund einer vertieften Kenntnis der Literatur und des Theaters dieser Zeit als unstrittige Teile seines Werkes gelten.

Das Ergebnis dieser philologischen Forschungen kann in sogen. deskriptiven Bibliographien für den Kanon eines Autors oder eine Gruppe von Texten zusammengestellt und zugänglich gemacht werden. Diese enthalten in Form eines Katalogs genaue Beschreibungen aller Handschriften und Ausgaben der betreffenden Texte, wobei zumindest die Titelseite aufgeführt, der Inhalt und die

Kollationsformel des betreffenden Buches angegeben werden muß. Diese Kollationsformeln werden aus bestimmten Zeichen gebildet, aus denen sich das Format, die Anzahl der verwendeten Druckbogen und die Seitenzählung entnehmen lassen.⁹

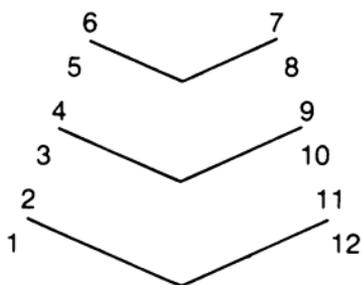
3.2.2. Die Erforschung des Druckverfahrens – *analytical bibliography*

Die oben skizzierten Tätigkeiten waren der Erforschung der Verfasserschaft, der Datierung und der Erfassung und Beschreibung aller vorhandenen Textausgaben gewidmet. In den letzten Jahrzehnten entwickelte sich zusätzlich ein besonderer Forschungszweig, der den Herstellungsprozeß eines gedruckten Textes, soweit er sich aus dem Buch selbst rekonstruieren läßt, zum Gegenstand hat. Ziel dieser Forschungsrichtung ist es, vor allem durch eine Analyse der Setzarbeit, des Druckvorgangs und des Korrekturlesens zu einem begründeteren Urteil über die Qualität und Verlässlichkeit eines Textes zu gelangen. Im Gegensatz zur deskriptiven Bibliographie wird also das Buch als Speicher nicht nur in seiner heutigen Form beschrieben, sondern der Versuch unternommen, seine Entstehung so genau wie möglich zu analysieren. Zu den Pionieren auf diesem Gebiet gehört Charlton Hinman, der die Ergebnisse seiner Forschungen über die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen (*First Folio*, 1623) 1963 in einem zweibändigen Werk *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare* vorlegte. Die Rekonstruktion der Herstellung eines Buches ist außerordentlich schwierig und erfordert minutiöse und langwierige Arbeit am Schriftbild. Die Ergebnisse der Erforschung der *First Folio* durch Hinman können aber einen Eindruck vermitteln, welche Leistungen die *analytical bibliography* für die Sicherung des Textes zu erbringen imstande ist.

Da die *Folio* zu einer Zeit gedruckt wurde, in der es keine normative Orthographie gab und deshalb jeder seine eigenen Rechtschreibgewohnheiten entwickelte, konnten dadurch zunächst die einzelnen Setzer, die an der *Folio* beteiligt waren, voneinander unterschieden, ihre Anzahl und ihre Arbeitsanteile festgestellt und ihre fachlichen Leistungen bewertet werden. Danach waren fünf Setzer beschäftigt (*compositors* A, B, C, D, E), von denen z. B. *Compositor* A »doe«, »goe«, »here« buchstabierte, während *Compositor* B die Schreibung »do«, »go«, »heere« bevorzugte. B setzte fast alle Komödien und Tragödien, ungefähr die Hälfte der *Folio*, A den größten Teil der Historien. C und D arbeiteten nur bei den Komödien mit, E wurde nur gelegentlich bei den Tragödien einge-

setzt. Während A sich sehr genau an die Vorlagen hielt, ging B recht großzügig mit den ihm vorliegenden Texten um, wie sich durch einen Vergleich mit den von ihnen benutzten Quarto-Ausgaben feststellen läßt. C und D leisteten durchschnittliche Arbeit. Bei Setzer E, der offenbar nur dann eingesetzt wurde, wenn A und B zu anderweitigen Terminarbeiten dringend benötigt wurden, handelte es sich wahrscheinlich um einen Lehrling, der schon beim Setzen gedruckter Vorlagen überfordert war. Stand in der Vorlage z. B. »o treble woer« (*Hamlet*, V, 1), dann setzte er »oh terrible woer«.

Als höchst aufschlußreich erwies sich auch die Beobachtung solcher Drucktypen, die durch eine charakteristische Beschädigung identifizierbar waren. Aus dem ersten Auftreten des Schadens sowie aus der Häufigkeit und den Abständen, in denen eine solche Drucktype verwendet wurde, konnten wertvolle Hinweise auf die Technik des Druckvorganges gewonnen werden. Eine besonders wichtige Entdeckung war, daß das Setzen der Seiten nicht fortlaufend erfolgte, sondern nach Lagen. Drei Bogen, die beim Folioformat jeweils nur einmal gefalzt wurden, bildeten eine Lage und ergaben beidseitig bedruckt zwölf Seiten.



In einem Arbeitsgang wurden immer zwei nebeneinanderliegende Seiten gesetzt und gedruckt. Hätten die Setzer den Text in fortlaufender Seitenzahl gesetzt, dann hätten die Drucker bis zum Setzen der Seiten 6 und 7 mit dem Andruck warten müssen. So aber begannen die Setzer in der Mitte der Lage (Seiten 6 und 7) und fuhren bis zum Anfang und Ende der Lage (Seiten 1 und 12) fort. Sie erreichten damit, daß der Druck sofort beginnen, nach dem Druck eines Bogens die Druckformen sofort wieder aufgelöst, die Drucktypen gereinigt und den Setzern wieder zur Verfügung gestellt werden konnten, was sowohl Zeit- als auch Materialersparnis bedeutete. Freilich konnte dieses Verfahren die Qualität eines Textes erheblich beeinträchtigen, weil der Setzer die Textmenge abschätzen mußte, die er auf den Seiten 6–1 unterbringen konnte.

Hatte er den Abschnitt zu klein gewählt, so ließ sich dies durch eine lockere Anordnung des Satzspiegels ausgleichen. Wählte er ihn aber zu groß, dann korrigierten die Setzer recht unbedenklich diesen Fehler, indem sie Verse als Prosa setzten oder in einigen Fällen sogar eigenmächtig den Text kürzten. Die Verlässlichkeit einer Textstelle kann also neben der Leistung des Setzers auch davon abhängen, an welcher Position innerhalb der Lage sie sich befindet.

Wichtige Erkenntnisse konnten auch aus der Klärung des Korrektorenlesens gewonnen werden. Die Korrektur erfolgte, während der Druck an der unkorrigierten Druckform mit einer durchschnittlichen Geschwindigkeit von vier Doppelseiten pro Minute weiterging. Erst nach Beendigung der Korrektur, die im Durchschnitt 25 Minuten in Anspruch nahm, wurde die Arbeit unterbrochen und die Druckform verbessert. Bei einer Gesamtauflage von 1 200 Bögen entstanden somit jeweils ca. 100 unkorrigierte Doppelseiten. Diese wurden aber nicht ausgemerzt, sondern unter die korrigierten Bögen gemischt und verwendet. Aus diesem Grunde gleicht kein Exemplar der *Folio* einem anderen, weil jedes eine andere Mischung von korrigierten und unkorrigierten Seiten enthält. Wie die Verbesserungen zeigen, wurde die Korrektur fast immer ohne Zuhilfenahme der Druckvorlage vorgenommen. Der Korrektor war nur bestrebt, sinnstörende Fehler auszumerzen und die typographische Arbeit zu verbessern. Die Texttreue hing also allein von der Arbeit des Setzers ab. So setzte z. B. der Setzer auf Seite 333 der Tragödien (*Othello*) *sining*. Der Korrektor verbesserte zu *singing*.

Desdemona: The poor Soule sat
singing by a
Sicamour tree.

In der Vorlage stand jedoch *sighing*.¹⁰

Eine Konsequenz aus den Forschungsergebnissen der analytical bibliography war, daß die bisherige Gewohnheit, dem Text der *Folio* gegenüber den Quarto-Ausgaben stets den Vorrang zu geben, aufgegeben werden mußte, und die Editoren noch sorgfältiger als bisher die einzelnen Varianten gegeneinander abzuwägen gezwungen sind.

3.3. Die Bereitstellung der Texte

Immer dann, wenn ein Autor die Herausgabe seiner Texte nicht mehr selbst überwachen kann, tritt ein Philologe als selbsternann-

ter Sachwalter eines Autors an seine Stelle, um als Herausgeber (*editor*) dafür Sorge zu tragen, daß der Text in seiner ursprünglichen Form bewahrt und zugänglich bleibt. Ein derart betreuter Text ist ein edierter Text (*edited edition*).

3.3.1. Formen der Textedition

Bevor ein Herausgeber einen Text ediert, muß er die Entscheidung treffen, in welcher Form er ihn präsentieren will. Beabsichtigt er, das Werk in allen Einzelheiten, vom Drucktyp, Satzspiegel, Zeilenfall bis hin zu den Fehlern exakt zu reproduzieren, dann wählt er eine heute photomechanisch hergestellte Facsimile-Ausgabe. Ein mustergültiges Beispiel ist die sog. *Norton-Facsimile*,¹¹ eine von Ch. Hinman veranstaltete Ausgabe von Shakespeares *First Folio*, in der jeweils die korrigierten und das beste Schriftbild aufweisenden Seiten verschiedener erhaltener Exemplare zusammengestellt sind und damit den Zielvorstellungen des Londoner Verlagshauses im Jahre 1623 entspricht.

Will der Herausgeber den Text in seiner ursprünglichen orthographischen Gestalt aber unter Verzicht auf typographische Besonderheiten des Originals, wie z. B. Drucktypen, Zeilenfall und Satzspiegel veröffentlichen, so veranstaltet er einen diplomatischen Abdruck. Auch in diesem Fall muß der Text getreulich mit allen seinen Fehlern und Eigentümlichkeiten wiedergegeben werden.

Die dritte und wichtigste Art der Textausgabe ist die kritische (*critical edition*). In ihr strebt der Herausgeber danach, den Text von allen seinen Fehlern und nachträglichen Veränderungen zu reinigen und ihn in der vom Autor beabsichtigten Form wiederherzustellen.

3.3.2. Die kritische Ausgabe – *textual criticism*

Auch bei einer kritischen Ausgabe hat der Herausgeber die Wahl, entweder den Text in seiner historischen Orthographie und Interpunktion zu belassen und damit eine historisch-kritische Ausgabe (*old-spelling critical edition*) herzustellen, oder aber den Text einer Modernisierung in Rechtschreibung und Zeichensetzung zu unterziehen (*modern-spelling edition*). Letzteres Verfahren erhöht zwar die Lesbarkeit des Textes, birgt aber die Gefahr in sich, daß Anspielungen, Wortspiele und Zusatzinformationen, die durch die originale Interpunktion gegeben wurden, verloren gehen.

Bei der Herstellung einer kritischen Ausgabe hat der Herausgeber zunächst denjenigen Text aus den überlieferten auszuwählen, der

dem Original am nächsten kommt. Dies geschieht durch einen sorgfältigen Vergleich aller vorhandenen Ausgaben mit dem Ziel, ihre Beziehungen und Abhängigkeiten untereinander zu klären. Das Ergebnis dieser Forschungen kann zumeist schematisch in einer Graphik dargestellt werden, dem sog. Stammbaum oder Stemma (engl. *family tree, stemma*). Der beste Text wird dann der Ausgabe als *copy-text* zugrundegelegt. Da aber auch dieser vielfach fehlerhaft ist und andere im Durchschnitt schlechtere Textausgaben in einzelnen Fällen eine bestimmte Stelle besser bewahrt haben können als der *copy-text*, muß der Herausgeber alle Varianten (*variants, readings*) sammeln, um nach sorgfältiger Prüfung dann entscheiden zu können, welche Variante die Intentionen des Autors am besten wiedergibt. Dieser Vorgang heißt Kollation (*historical collation*). Werden nicht verschiedene Ausgaben eines Textes untereinander verglichen, sondern verschiedene Exemplare einer Ausgabe auf Abweichungen hin überprüft, was heute mit Hilfe einer Maschine vorgenommen werden kann, dann spricht man von interner Kollation (*internal collation*).

Es entspricht wissenschaftlichen Gepflogenheiten, die Entscheidungen, die ein Herausgeber getroffen hat, so darzulegen, daß sie überprüfbar sind. Deshalb ist kritischen Editionen jeweils ein kritischer Apparat (*critical apparatus*) beigegeben, in dem die nicht in den Text aufgenommenen Varianten oder abweichende Entscheidungen früherer Herausgeber verzeichnet sind. Ein solcher Apparat ermöglicht es jedem Benutzer der Ausgabe, die editorische Praxis des Herausgebers nachzuprüfen und gegebenenfalls sich für eine andere Lösung zu entscheiden, was im Hinblick auf den Wandel, dem das Textverständnis unterliegt, von großer Bedeutung ist.

Entschließt sich der Herausgeber zum besseren Verständnis eines Textes, sprachliche und sachliche Erläuterungen beizufügen, so entsteht eine kommentierte Ausgabe (*annotated edition*). Ein solcher Kommentar erklärt z. B. Wörter, die ausgestorben sind oder deren Bedeutung sich verändert hat, sowie Sachen und Sachverhalte, die in einem historischen Text behandelt werden und dem modernen Leser unbekannt sind; er gibt ferner die Quellen von Zitaten an und erläutert Anspielungen und Wortspiele. Wurde ein Text im Verlauf seiner Geschichte mehrfach ediert und kommentiert, so kann ein Herausgeber oder ein editorisches Team sich dazu entschließen, alle bisherigen wichtigen Kommentare in einer Form zu verarbeiten, in der alle Äußerungen zu einzelnen Stellen übersichtlich zusammengestellt sind. Eine solche, zumeist monumentale Textedition heißt Variorum-Ausgabe (*variorum edition*), so

genannt nach dem früher üblichen Vermerk auf der Titelseite *cum notis variorum scriptorum*.

3.3.3. Emendation

Es gehört zu den Aufgaben eines jeden Herausgebers, die Fehler, die sich im Herstellungsprozeß der verschiedenen Ausgaben eingeschlichen haben, auszumerzen. Offensichtliche Druckfehler, wie z. B. Buchstabenumstellungen, sind dabei in der Regel jeweils am Text selbst zu erkennen. Handelt es sich um ein Wort, das im Kontext nicht sinnstörend wirkt, dann kann die Intention des Autors unter Umständen durch Vergleich mit anderen Ausgaben herausgefunden werden. Weist der Text jedoch Buchstabenfolgen oder Wörter auf, die im Zusammenhang keinen Sinn zu ergeben scheinen, also vermutet werden kann, daß die Stelle im Herstellungsverfahren verderbt wurde, dann kann der Herausgeber eine Emendation (*emendation*) versuchen. Derartige Emendationen sind als solche im kritischen Apparat genau zu kennzeichnen. Sie erfordern vom Herausgeber nicht nur kombinatorische Fähigkeiten, sondern auch eine genaue Kenntnis des Autoren- und Gattungsstils, der Sprache und des Sprachverständnisses der Entstehungszeit, weil die Entscheidung, ob eine ungewöhnliche Wendung ein Fehler ist oder nur durch den kulturellen und sprachlichen Wandel dem Herausgeber als verderbte Stelle erscheint, nur mit einem umfassenden historischen Wissen einigermaßen sicher getroffen und eine adäquate Emendation vorgenommen werden kann.¹²

Zu den am häufigsten emendierten Texten zählen die Dramen Shakespeares, weil viele Stellen schwierig zu deuten sind und aufgrund der Textüberlieferung vermutet werden kann, daß manche unter ihnen nicht die Intentionen des Autors wiedergeben. Von Shakespeares Dramen, denen zu dessen Lebzeiten noch keineswegs unumstrittene literarische Qualität zugebilligt wurde und deshalb auch keine sorgfältige Edition erfuhren, existieren neben der postumen Folio-Gesamtausgabe, für einzelne Dramen auch Ausgaben im Quartformat (sog. *quartos*), die von Druckern hergestellt wurden, die an der Popularität des Dramatikers zu verdienen hofften. Die Manuskripte und damit auch das Verfügungsrecht befanden sich nicht beim Autor, sondern lagen in den Händen der Schauspieltruppe, die das Stück angekauft und zunächst kein Interesse an einer Veröffentlichung hatte, weil sie dadurch das Aufführungsmopol für das Stück verloren hätte. Lediglich in Notzeiten wurden Dramen an Drucker verkauft, so z. B. wenn die Theater wegen

Epidemien vom Magistrat geschlossen wurden oder aber wenn das Stück schon älter und deshalb nicht mehr attraktiv war. In solchen Fällen entstand zumeist eine gute Ausgabe (sog. *good quartos*). Es gab aber immer wieder Schauspieler, die aus Gewinnsucht eine Rekonstruktion des Damentextes aus dem Gedächtnis versuchten, um diese dann an Drucker zu verkaufen. Die Qualität von Drucken nach einer solchen Textvorlage (sog. *bad quartos*) ist zumeist gering bzw. höchst unterschiedlich zwischen den einzelnen Passagen, weil der betreffende Schauspieler zwar seine eigene Rolle in der Regel gut beherrschte und auch die Szenen, in denen er auftrat, noch verlässlich im Gedächtnis bewahrte, den übrigen Teil aber nur oberflächlich kannte. Aufgrund dieses Qualitätsgefälles läßt sich auch feststellen, mit welchen Rollen der unkollegiale Schauspieler betraut war. Im Falle der *bad quarto* von Hamlet dürfte z. B. der Informant des Druckers der Schauspieler, der Marcellus und Voltimand spielte, gewesen sein.

Aus der Diskrepanz zwischen der schlechten Überlieferung und dem weltliterarischen Rang, den Shakespeares Werk seit dem 18. Jahrhundert einnahm, wird die rege Emendationstätigkeit an diesen Texten verständlich.

Einige Beispiele:

Eine der berühmtesten Emendationen stammt von einem der ersten Editoren Shakespeares, Lewis Theobald. Er brachte 1733 eine Ausgabe Shakespeares heraus, die im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Editionen nicht entsprechend dem Zeitgeschmack überarbeitet, sondern nach philologischen Gesichtspunkten ediert war. Theobalds brillianteste Emendation galt einer Stelle in *Henry V*, in der die Wirtin der »Boar's Head tavern« vom Tode Falstaffs berichtet. Der überlieferte Text lautete:

... for after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his fingers' end, I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and a table of green fields. (II, 3, 15 – 19).

Theobald emendierte zu:

»for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields«.

Durch diese Emendation konnte dieser Stelle nicht nur ein Sinn innerhalb des unmittelbaren Kontextes gegeben werden, sondern zugleich wird durch den Bericht von seinem Tod das Porträt Falstaffs, wie es in den beiden Teilen von *Henry IV* entfaltet wurde, vollendet. Die Stelle deutet an, daß aus dem großen Saufbold und Fresser, dem brillanten Spötter und vitalen Genießer, dem Inbegriff anarchischen Lebensgenusses wieder ein stammelndes Kind geworden ist, und zugleich verweist sie durch die Anspie-

lung auf die *green pastures* des Psalms 24 auf die christliche Heilserwartung dieses merkwürdigen Puritaners, der von sich behauptete, seine Stimme beim Hymnensingen verloren zu haben und dessen Sprache stets mit Bibelziten angereichert war.

Eine andere Emendation betrifft eine Stelle in *Hamlet*, die keineswegs entstellt anmutet. In der Folio beginnt Hamlets erster Monolog mit der Zeile:

»O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a daw!« (I, 2, 129 – 130)

Beide *Quartos* haben dagegen die Lesart:

»O that this too much griev'd and sallied flesh would melt«,
Da »*solid*« einen Sinn ergibt, »*sallied*« im Kontext ungewöhnlich wirkt, entschieden sich die meisten Editoren gestützt auf die Autorität der *Folio* für »*solid*«, worin ihnen auch die Übersetzung Schlegel-Tiecks folgte:

»O schmelze doch dies allzu feste Fleisch«.

Erst J. D. Wilson, einer der großen Shakespeare-Philologen des 20. Jahrhunderts, vermutete, daß »*sallied*« höchstwahrscheinlich eine Korruption von »*sullied*« (besudelt) ist, »*solid*« dagegen nicht den Intentionen des Autors entspricht und F. Bowers erbrachte den bibliographischen Beweis.¹³ Damit erhält aber Hamlets Argumentation und damit die Schilderung seiner inneren Verfassung schärfere Konturen. Hamlet wünscht die Auflösung seines Körpers nicht aus einem unbestimmten Weltschmerz oder Weltekel heraus, sondern weil er sein eigenes Fleisch durch den Inzest seiner Mutter besudelt fühlt.

Wie stark Emendationen durch das Sprachempfinden des jeweiligen Emendators beeinflusst werden können, zeigt die Emendationsgeschichte einer Stelle in *Antony and Cleopatra*. In II, 5, 24 sagt Cleopatra zu einem Boten:

»Ram thou thy fruitful tidings in mine ears«.

Sir Thomas Hanmer, ein Editor des 18. Jahrhunderts, fand den Ausdruck unpassend, wenn nicht sogar anstößig und verbesserte zu »*rain*«. Moderne Editoren konnten aber darauf verweisen, daß diese Metaphorik, jemand etwas ins Ohr zu stoßen oder zu stopfen, in der Zeit Shakespeares durchaus geläufig war, wie die Stellen in *Julius Caesar* (V, 3, 74) »*thrusting this report into his ears*« und im *Tempest* (II, 1, 100) »*You cram these words into my ears*« belegen. Die frühere Emendation konnte deshalb als zusätzliche Korruption des Textes zurückgewiesen werden.

Auch wenn die Mehrheit der Philologen heute kaum jemals vor die Aufgabe gestellt wird, eine Edition eines historischen Textes zu veranstalten, so muß doch jedem Literaturwissenschaftler die

Schwierigkeit der Gewinnung verlässlicher Texte bewußt sein, schon um ihn zur Vorsicht bei der Benutzung irgendwelcher Textausgaben zu gemahnen.

4. Grundlagen und Bedingungen des Textverständnisses – Die Hermeneutik

Bei der Bestimmung des Gegenstandes der Literaturwissenschaft wurde schon angedeutet, daß bei allen Mitteilungen, die über irgendwelche Speicher vollzogen werden, die Möglichkeit zeitlicher und kultureller Versetzungen zwischen der Produktion und der Rezeption dieser Mitteilungen gegeben ist. Damit aber fehlt im Gegensatz zur alltäglichen Rede die das Verständnis fördernde gemeinsame Kommunikationssituation, in der Redender und Hörender stehen, und es entfällt auch die Möglichkeit zu klärenden Rückfragen, durch die Vollzug und Erfolg eines Mitteilungsvorgangs überprüft werden könnten. Handelt es sich bei den gespeicherten Texten, die aufgrund ihrer historischen oder kulturellen Distanz nicht ohne weiteres verständlich sind, um solche, von denen sich der Leser wichtige Informationen erhofft, Anweisungen für seinen Lebensvollzug erwartet oder Aufschlüsse über den Sinn seines Daseins vermutet, so entsteht das Problem, solche Texte in der »richtigen« Weise zu verstehen und zu deuten. Die Wissenschaft, die sich theoretisch mit den Problemen des Verständnisses und des Deutens von Texten befaßt und hierfür allgemein gültige Verfahrensweisen und Regeln zu erstellen sucht, heißt Hermeneutik. Ihr ist als Praxis die Interpretation zugeordnet, die sich der Auslegung eines bestimmten Textes widmet. Die Hermeneutik beschränkt sich keineswegs auf die Auslegungsprobleme, die durch dichterische Texte aufgeworfen werden, sondern beschäftigt sich ebenso mit Verständnis und Deutung religiöser, philosophischer und juristischer Texte. Die Hermeneutik befaßt sich also mit einem fundamentalen Vorgang der menschlichen Gesellschaft, der Weitergabe von Wissen, ohne den eine menschliche Kultur nicht möglich wäre. Sie ist deshalb kein Teilgebiet der Literaturwissenschaft, sondern bildet als allgemeine Theorie des Verstehens von Texten eine der Grundlagen, auf denen Literaturwissenschaft aufruht.

Das Wort Hermeneutik¹ ist abgeleitet aus griechisch ἑρμηνεύειν das aussagen, erklären, übersetzen bedeutet und mit *verbum* und *sermo* verwandt ist. Das Wort wurde auch fälschlich zu Hermes in Beziehung gesetzt, dem Boten der griechischen Götterwelt, der den Willen der Götter den Menschen mit Hilfe der Sprache verkündet und erläutert. Platon nannte die Dichter ἑρμηνῆς τῶν θεῶν »Hermeneuten der Götter« (Ion 534e) und Philo von Alexandrien

bezeichnete auch die Propheten Israels als Hermeneuten. Demgegenüber gab Aristoteles seinem Werk über die Sprache den Titel *Περί ἑρμηνείας*. Durch diese Verschiedenheit im antiken Sprachgebrauch wird bereits ein hermeneutisches Grundproblem erkennbar, denn die hermeneutische Tätigkeit kann sich somit sowohl auf die Auslegung von Sachverhalten durch die Sprache erstrecken als auch auf die Sprache selbst, insofern sie auslegungsbedürftig ist. Die Sprache kann also Subjekt und zugleich Objekt der Auslegung sein.

4.1. *Hermeneutische Grundprobleme*

4.1.1. Textsinn und Textbedeutung

Der Vorgang der Auslegung ist immer die Erläuterung eines vorgegebenen Textes durch jemanden und für jemanden. Er umgreift deshalb immer ein Objekt und ein Subjekt, das von bestimmten Interessen und Bedürfnissen geprägt und geleitet ist. Das Verständnis eines Textes kann deshalb prinzipiell im Hinblick auf zwei Ziele verfolgt werden, die durch eine von dem Logiker G. Frege² getroffene Unterscheidung zwischen »Sinn« und »Bedeutung« begrifflich voneinander getrennt werden können. Einmal kann sich das Interesse des deutenden Subjekts auf den ursprünglichen, objektiven Sinn des Textes richten, den sein Autor explizit oder implizit in ihm zum Ausdruck brachte; zum anderen kann aber ein Text auf seine Bedeutung für seinen Hörer oder Leser befragt werden. Um diese auffinden zu können, muß der Text zu den Interessen und Normen des Rezipienten in Beziehung gesetzt und von daher gedeutet werden.

So kann z. B. ein alter Gesetzestext auf seinen genauen Sinn hin erforscht werden, um dadurch Aufschluß über das Rechtswesen seiner Entstehungszeit zu erhalten. Er kann aber auch, wie dies jahrhundertlang mit dem römischen Recht geschah, auf seine Bedeutung untersucht werden, die dieser alte Gesetzestext für die Rechtsfindung in einer historisch und gesellschaftlich anderen Situation hat. Im letzteren Fall muß er ganz anders gedeutet werden, weil er sonst keine normensetzenden Informationen freigeben könnte.

Diese beiden Zielsetzungen der Textdeutung prägten nicht nur die Geschichte der Hermeneutik selbst, sondern wirkten auch auf das Selbstverständnis und die Methodendiskussion der Literaturwissenschaft ein. Sie liegen z. B. der in der angelsächsischen Literatur-

betrachtung wesentlich schärfer als in der in der deutschen vorge-
nommenen Trennung zwischen der Tätigkeit eines *literary scholar*
und eines *literary critic* zugrunde, zwischen der historisch-philolo-
gischen Textforschung, die durch Analyse der Lexik, Grammatik
und Syntax möglichst objektive Ergebnisse anstrebt und der Kritik,
welche die subjektiv wertende Auseinandersetzung mit dem Text
betreibt und ihn nach dessen Bedeutung für den Rezipienten
befragt.

4.1.2. Der hermeneutische Zirkel³

Der in einem logisch unerlaubten Zirkel sich bewegende Vorgang
des Verstehens von Texten wurde immer wieder als Kriterium
angeführt, um die Geisteswissenschaften von den methodisch an-
ders verfahrenen Naturwissenschaften grundsätzlich zu unter-
scheiden und wurde zugleich als Argument benutzt, um den streng
wissenschaftlichen Charakter der Geisteswissenschaften, insbeson-
dere der Literaturbetrachtung in Frage zu stellen. Während in den
Naturwissenschaften ein unbekanntes Phänomen dadurch erklärt
werden kann, daß dessen verursachende Faktoren voneinander
getrennt und dann in ihrer gesetzmäßigen, experimentell über-
prüfbar Wirksamkeit nachgewiesen werden, haben die Geistes-
wissenschaften die Aufgabe, historisch entstandene sinn- und be-
deutungsvolle Gebilde in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit zu
verstehen. Dieses Verstehen gelingt jedoch nicht durch die Zerglie-
derung des Gebildes in seine Teile und deren isolierter Analyse,
weil dadurch deren spezifische Funktionen für das ganze Sinngebil-
de nicht erfaßt werden könnten. Um das Sinngebilde verstehen zu
können, muß das erkennende Subjekt also die einzelnen Teile in
ihrer Bedeutung erfassen, kann dies aber nur, wenn es bereits ein
Vorverständnis des ganzen Gebildes gewonnen hat.

Der hermeneutische Zirkel weist zwei Aspekte auf, die als »philo-
logischer Zirkel« und »historischer Zirkel« unterschieden werden
können. Als philologischer Zirkel wird der Vorgang verstanden,
daß die Erkenntnis eines sinntragenden Textes nur erfolgen kann,
wenn er als Ganzes, d. h. als System erfaßt wird, dieses System aber
wiederum nur über seine einzelnen Elemente verstanden werden
kann. Der Zirkel bewegt sich also vom ganzen Gebilde zum
einzelnen Element und wieder zum Ganzen zurück. Beim Lesen
eines Textes entspricht diesem Zirkel das *trial and error*-Verfahren,
in dem verschiedene Entschlüsselungssysteme (z. B. Codes, die der
Leser kennt) erprobt werden, die, falls sich bei fortschreitender
Lektüre Erfolg, d. h. Sinn einstellt, beibehalten, bei Versagen aus-

gewechselt werden müssen. Der historische Zirkel beschreibt die Gegebenheit, daß jedes Erkennen eines Sinnes in einem Text durch ein Subjekt bestimmt ist von dem historischen Erkenntnishorizont eben dieses Subjektes. Der Sinn des zu verstehenden Textes kann also zunächst nur aus der Erkenntnissituation dieses Subjekts entworfen werden. Der historische Sinn des Textes kann sich wiederum nur in einer zirkelhaften Bewegung zwischen dem subjektiven Sinnentwurf und seinem ursprünglichen Sinn konstituieren.

4.1.3. Hermeneutische Probleme literarischer Texte

Zu den allgemeinen hermeneutischen Problemen, die jeder Text stellt, tritt bei literarischen Texten die besondere Schwierigkeit auf, daß es sich bei diesen nicht um Texte handelt, die mit Hilfe eines festgelegten Zeichensystems (primärer Kode der Sprache) auf Sachverhalte verweisen, wodurch die Sprache der historisch-philologischen Analyse und der Sachverhalt der empirischen Kontrolle zugänglich wäre, sondern literarische Texte sekundäre Zeichensysteme sind, durch die eine eigene Wirklichkeit entworfen wird. Bei der Interpretation von Dichtung genügt es deshalb nicht, nur das primäre Sprachsystem des Textes zu erforschen, sondern zugleich ist auch das sekundäre Zeichensystem (ästhetischer Kode) zu erkennen und zu deuten. Dieses System wird jeweils nur für das betreffende Werk entworfen und bedient sich nur teilweise historisch und kulturell festgelegter konventioneller Zeichen, deren Bedeutung aber immer nur durch das System des betreffenden Werkes definiert wird. Um diese sekundären Zeichen überhaupt erkennen zu können, bedarf es auf seiten des Rezipienten einer besonderen Fähigkeit und Bereitschaft zur Erfassung ästhetischer Phänomene, was von dessen Disposition, ästhetischer Schulung, Leseerfahrung und allgemeinem kulturellen Wissen abhängt. Damit aber ist die ästhetische Erkenntnis wesentlich stärker an die Fähigkeit und Leistung eines Individuums geknüpft und damit das Risiko für Produzent und Rezipient, das ästhetische Zeichen nur teilweise, überhaupt nicht oder falsch zu verstehen, wesentlich größer als in Texten, die auf empirische Sachverhalte verweisen. Die Interpretation poetischer Texte vollzieht sich deshalb immer in der Interaktion zwischen dem Vorgang der Erläuterung mit Hilfe historisch überprüfbarer Aussagen (z. B. zum historischen Sprachzustand, zum historischen Sinn, über statistische Feststellungen am Text) und dem Vorgang des Erfassens ästhetischer Zeichen, die sich als mehrdeutig erweisen.

4.2. Zur Geschichte der Hermeneutik

In der langen Geschichte der Hermeneutik wurden die verschiedensten Ansätze, Verfahren und Zielsetzungen entwickelt und vertreten, die jeweils direkt oder indirekt die Literaturbetrachtung beeinflusst haben. Die Kenntnis der wichtigsten hermeneutischen Positionen ist deshalb für den Literaturwissenschaftler unerlässlich, weil Interpretationen poetischer Texte letztlich nur von ihrem hermeneutischen Ansatz her adäquat beurteilt werden können.

Die Antike war mit der Theorie und Praxis der Hermeneutik zutiefst vertraut.⁴ Die hermeneutischen Bemühungen entstanden ursprünglich aus der Beschäftigung mit nicht mehr unmittelbar verständlichen kultischen Texten und dichterischen Werken, wobei insbesondere die homerischen Epen im Mittelpunkt der erklärenden und deutenden Arbeit standen, später dann aus der Notwendigkeit der Auslegung biblischer Schriften und schließlich juristischer Texte. Dabei bildeten sich bereits früh zwei Schulen heraus, die durch ihre hermeneutische Zielsetzung voneinander unterschieden werden können. Die alexandrinische Gelehrtenschule war bestrebt, durch eine genaue historische Untersuchung der Wortbedeutung, der Grammatik und Rhetorik eines Textes dessen ursprüngliche Bedeutung zu erschließen und durch Neufassung der sprachlichen Form dessen ursprünglichen Sinn zu erkennen. Im Gegensatz dazu trat die Schule von Pergamon. Sie trachtete danach, durch eine besondere Art der Interpretation den alten Texten einen neuen Sinn abzugewinnen, durch den diese in einer veränderten Zeit ihre Wirkung entfalten könnten. Das Verfahren, das hierfür angewandt wurde, war die Allegorese, wodurch dem vordergründigen Wortsinn eine jeweils allegorische Bedeutung unterstellt wurde. Einem solchen allegorischen Verfahren wurden z. B. die homerischen Epen bereits durch die Stoiker unterzogen, welche die Götter Homers als Personifikationen kosmischer Kräfte oder moralischer Tugenden und die Abenteuer des Odysseus als Allegorie des menschlichen Lebens deuteten.

Dieser grundlegende Gegensatz in Zielsetzung und Verfahren beeinflusste die Bibelexegese der griechischen wie der lateinischen Kirchenväter. Während die Schule von Antiochia am wörtlichen, historischen Sinn der Schrift festhielt, widmete sich die Schule von Alexandria der allegorischen Auslegung. Origenes verknüpfte schließlich die historische Textanalyse mit einer mehrfachen Schriftdeutung (somatischer, psychischer, pneumatischer Schriftsinn). Auch unter den lateinischen Kirchenvätern waren beide hermeneutische Positionen vertreten. Ambrosius neigte zur allego-

rischen, Hieronymus zur historischen Auslegung. Augustinus verband schließlich beide Methoden zu einem mehrfachen Auslegungssystem, das er in der Schrift »*De doctrina Christiana*« niederlegte. Es hatte einen außerordentlichen Einfluß auf die Hermeneutik des ganzen Mittelalters. Dieses höchst komplizierte Verfahren zur Gewinnung des vierfachen Schriftsinnes wurde in folgendem, dem Augustinus von Dakien zugeschriebenen Merkvers formelhaft zusammengefaßt:

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Danach berichtet der wörtliche Sinn einer Schriftstelle den historischen Vorgang; den heilsgeschichtlichen Glaubensinhalt vermittelt die allegorische Sinndeutung. Die moralische Auslegung erschließt aus dem Text Anweisungen für das richtige Handeln und Verhalten eines Christen und die anagogische Interpretation enthüllt eschatologisches Wissen. Ein häufig angeführtes Beispiel, mit dem die vierfache Bibelexegese erläutert wird, ist die Auslegung des Wortes »Jerusalem«. Im wörtlichen Sinne gedeutet, meint es die historische Stadt in Palästina; allegorisch verstanden bedeutet es die Kirche Christi in dieser Welt; in der moralischen Auslegung ist unter diesem Wort die Seele eines Christen zu verstehen und auf der anagogischen Ebene ist Jerusalem das ewige Gottesreich, das als »Neues Jerusalem« am Ende der Zeiten errichtet werden wird.

Die Kenntnis dieses exegetischen Systems ist für das Verständnis der mittelalterlichen Literatur von großer Bedeutung, weil davon weite Bereiche der literarischen Praxis des Mittelalters entscheidend geprägt wurden. Die Werke vorbildlicher klassischer Autoren wie Vergil und Ovid wurden mit diesem hermeneutischen System ausgelegt, und bis zu einem gewissen Grade wurde dadurch auch die mittelalterliche Literatur selbst beeinflusst.⁵

Die wichtigste Neuorientierung in der jüngeren Geschichte der Hermeneutik wurde durch Luther vollzogen.⁶ Er lehnte das starre Schema der vierfachen Schriftauslegung, wie es sich in der kirchlichen Tradition herausgebildet hatte, ab und betonte statt dessen, daß der Sinn der Schriften unmittelbar zugänglich sei, weil sich die Schrift selbst auslege, eine Auffassung, die in der berühmten Formel »*scriptura sui ipsius interpret*« zum Ausdruck kommt. Mit der Ablehnung des durch die Lehrtradition der Kirche abgesicherten, mehrfachen exegetischen Verfahrens war das Problem gegeben, wie angesichts der Möglichkeit, eine Textstelle auf verschiedene Weise auslegen zu können, der Wahrheitsanspruch und die Verbindlichkeit der Bibel aufrechterhalten und der Gefahr der Beliebigkeit und

Gleichberechtigung aller Deutungen begegnet werden konnte. Luther versuchte dieses Problem durch das hermeneutische Zirkelverfahren zu lösen, mit dessen Hilfe man vom mehrdeutigen »Buchstaben« zum wahren »Geist« der Schrift gelangen sollte. Vom Leser wurde zunächst ein bestimmtes Vorverständnis des gesamten Textes gefordert, im Falle der Bibel, daß ihr Thema die Gottessohnschaft Christi sei, und daß die einzelne Stelle jeweils nur aus diesem thematischen Bezug und in Zusammenhang mit der ganzen Schrift zu deuten sei. Damit kann aus dem Buchstaben der wahre Geist erschlossen werden. Aus Luthers neuem hermeneutischen Ansatz, der in der Folgezeit zur strengen Methode verfestigt wurde, entwickelten sich die Problemstellungen, die auch heute noch die hermeneutische Diskussion bestimmen. In der biblischen Hermeneutik nach Luther wurde zumeist unterschieden zwischen dem historisch-philologischen Verstehen der Schrift, ihrer in Abhängigkeit von den historischen Bedingungen des Lesers auszulegenden Bedeutung und der Anweisung auf die konkrete Lebenssituation des Lesers (*subtilitas intelligendi, subtilitas explicandi, subtilitas applicandi*).

Die neue Begründung der Hermeneutik als philosophische Disziplin erfolgte durch Schleiermacher.⁷ Er unterschied zwischen »divinatorischem« und »komparativem« Verstehen, zwischen der intuitiven Einfühlung in den Autor als einen geistesverwandten Menschen, die es gestattet, den Schaffensprozeß eines Textes nachzuvollziehen und der exakten historisch-philologischen Analyse. Beide Verfahren werden dabei als nicht voneinander zu trennende Aspekte des hermeneutischen Vorgangs aufgefaßt, weil sie in einer unauflösbaren Zirkelstruktur aufeinander bezogen sind. Interpretation im Sinne Schleiermachers war die in umgekehrter Richtung verlaufende Rekonstruktion der Textschöpfung. Die Hermeneutik Schleiermachers gewann nicht zuletzt deshalb bedeutenden Einfluß auf die Literaturbetrachtung, weil Dilthey⁸ dessen divinatorischen, einführenden Aspekt des hermeneutischen Verfahrens aufgriff und ihn zum Grundgedanken einer Hermeneutik machte, die als »Kunstlehre des Verstehens schriftlich fixierter Lebensäußerungen« zur allgemeinen Theorie der Geisteswissenschaften erhoben werden sollte. Die Möglichkeit des Verstehens wurde dabei von Dilthey aus der prinzipiellen Gleichheit des Erlebens derjenigen Menschen, die Texte hervorbrachten und derjenigen, die sie deuten wollen, begründet, weil diese trotz allen historischen Wandels im gleichen Lebens- und Erlebniszusammenhang stünden.

Die von Dilthey begonnene Ausweitung des Geltungsbereichs der Hermeneutik, durch die vor allem die verstehenden Geisteswissen-

schaften von den erklärenden Naturwissenschaften abgegrenzt werden sollten, wurde im 20. Jahrhundert durch Heidegger fortgesetzt. In »Sein und Zeit«⁹ entwarf er eine umfassende »Hermeneutik des Daseins«, die sich der Deutung des menschlichen Daseins und dessen Sinn widmet und die jedem methodischen Erkenntnisvorgang der einzelnen Wissenschaften vorausliegt. Heidegger begründete insbesondere aus der Weise, wie der Mensch die Welt und sich in der Welt vorfindet, woraus sich immer schon ein sinnhaftes Vorverständnis ergibt, die unentrinnbare Zirkelstruktur eines jeden Verstehens. Von Gadamer¹⁰ wurden die Anregungen Heideggers weitergeführt und zu einer Verstehenslehre des zwischenmenschlichen Dialogs entwickelt, in der vor allem die Bedingungen des Verstehens durch kritische Reflexion des Verstehensvorgangs erhellt und damit fruchtbar in diesen Dialog eingebracht werden sollen. Gadamer sieht die Verbindung des Textes mit dem Interpreten jeweils durch den Wirkungszusammenhang gegeben, der vom Text ausgeht, und in dem der Interpret jeweils steht. Dadurch, daß der Interpret in eine dialogische Auseinandersetzung mit dem Text eintrete, wobei er den Horizont seines eigenen Vorverständnisses und seiner Vorurteile bewußt miteinbringe und sich mit dem geschichtlichen Horizont des Textes auseinandersetze, komme es zu einer Verschmelzung beider Horizonte, die schließlich zu einer vertieften Text- und Selbsterkenntnis des Interpreten führe. Gerade der Verzicht Gadamers auf die Objektivität hermeneutischen Erkennens trug ihm die Kritik solcher Hermeneutiker ein, die wie Betti¹¹ an einer streng methodischen, normativen Auslegungslehre oder wie Hirsch¹² an der Trennung von objektivem Textsinn (*meaning*) und historisch veränderlicher subjektiver Bedeutsamkeit eines Textes (*significance*) festhalten.

Einen neuen hermeneutischen Ansatz entwickelte J. Habermas¹³ in seiner Auseinandersetzung mit Gadamer. Seine Kritik setzt an bei dessen unkritischer Bewertung der Tradition, durch welche Text und Interpret miteinander verbunden seien. Habermas weist darauf hin, daß diese Tradition verfälscht sein könne, weil Sprache als Instrument der Herrschaft einem Deformationsprozeß unterliege. Deshalb müsse die Tradition selbst kritisch überprüft werden auf die erkenntnisleitenden Interessen, die jeweils im Spiel waren, und den Erkenntnisprozeß bedingten und steuerten, weil das Tradierte nur in der Anwendung auf die jeweilige Situation des Interpreten überhaupt aufgenommen und weitergegeben worden sei. Habermas sieht also in der Applikation den grundlegend determinierenden Vorgang des Verstehensprozesses insgesamt. Hermeneutik habe sich deshalb konsequent zur Ideologiekritik zu entwickeln,

weil nur so die emanzipatorische Funktion des Tradierten überhaupt zur Wirkung gelangen könne.

Wie bereits diese kurze Skizze zeigt, wurde die Diskussion um die hermeneutischen Grundprobleme durch die Jahrhunderte hindurch intensiv und kontrovers geführt. Die verschiedenen Ansätze und Lösungen standen dabei jeweils in engem Zusammenhang mit den philosophischen Positionen der jeweiligen Hermeneutiker, und die einzelnen Hermeneutiken selbst haben ihrerseits wiederum stark auf die Fragestellungen und Methoden der Literaturwissenschaft gewirkt. Trotz der Bedeutung einzelner hermeneutischer Theorien für die historische Praxis der Interpretation kann ihre wichtigste Funktion für die Literaturwissenschaft darin gesehen werden, daß sie diese immer wieder zur Rechenschaft über die Grundlagen und Bedingungen ihrer Tätigkeit zwingt.

5. Fragestellungen und Verfahrensweisen der Literaturwissenschaft – ein historischer Überblick

Seit Literatur kritisch gelesen, bewertet und erforscht wird, hat es auch Diskussionen darüber gegeben, wie dies in der richtigen Weise geschehen soll. Die Literatur wird deshalb durch die Jahrhunderte hindurch nicht nur von kritischen Äußerungen über sie begleitet, sondern auch von einer ständigen Auseinandersetzung über die dabei anzuwendenden Verfahrensweisen. Seitdem die Literaturbetrachtung sich zur Literaturwissenschaft mit festen Institutionen wie Lehrstühlen, Seminaren, Studiengängen entwickelte, wurde die Diskussion um den richtigen Zugang zur Literatur zum oft erbittert geführten Methodenstreit, der die Geschichte der Literaturwissenschaft wesentlich bestimmt. Denn auch für die Literaturwissenschaft gilt, daß die Frage, die an ihren Gegenstand gestellt wird, darüber entscheidet, in welcher Weise der Gegenstand erkannt und erschlossen wird. Deshalb stellt sich die Geschichte der Literaturwissenschaft nicht etwa als fortschreitende Zunahme von gesichertem Wissen dar, sondern als Abfolge und Nebeneinander ganz verschiedener Fragestellungen an die Texte. Diese Fragen sind ihrerseits wieder von ganz bestimmten Vorverständnissen über die Literatur und zugleich von den Erkenntnisinteressen der Literaturwissenschaftler bestimmt.

Wenn hier in einem historischen Abriss die wichtigsten Fragestellungen und die aus ihr folgenden Methoden skizziert werden, so geschieht dies nicht aus historischem Interesse an der Entwicklung der wissenschaftlichen Disziplin, sondern zunächst aus der Überlegung heraus, daß die Bestimmung der gegenwärtigen Situation des Faches und der eigenen Position, die jeder Wissenschaftler vornehmen muß, nur aus dem Einblick in den historischen Zusammenhang erfolgen kann. Ebenso wichtig und nützlich ist aber auch die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung des eigenen Faches für die praktische Arbeit eines jeden Literaturwissenschaftlers. Jeder, der heute die Beschäftigung mit Literatur wissenschaftlich betreibt, sieht sich auf allen Gebieten einer Fülle von bereits vorliegenden Forschungen und Deutungen gegenüber, mit deren Ergebnissen er sich kritisch auseinandersetzen hat. Diese Auseinandersetzung ist aber nur möglich, wenn er die jeweiligen Methoden wenigstens in ihren Grundzügen kennt, weil er nur so ihre Leistungen und ihr Versagen zu beurteilen vermag. Freilich muß bei einem historischen Rückblick auf die Entwicklung eines geisteswissenschaftli-

chen Faches immer bedacht werden, daß die einzelnen Richtungen einander nicht in klar abgrenzbaren Perioden folgen, weil es hier im Gegensatz zu den Naturwissenschaften keine experimentell abgesicherten Entdeckungen gibt, durch die eine bislang herrschende Auffassung als falsch bewiesen und damit außer Kraft gesetzt werden könnte. Die Geschichte der Literaturwissenschaft stellt sich vielmehr bald als Nebeneinander und dann wieder dialektische Aufeinanderfolge der verschiedensten Methoden dar, die sich weiter differenzierten, sich bald bekämpften oder aber untereinander Kombinationen und Verschmelzungen eingingen.

5.1. *Literaturbetrachtung unter dem Einfluß des historischen Denkens*

Die heute so geläufige Betrachtung der Literatur als geschichtliches Phänomen ist vergleichsweise neueren Datums. Während es heute fast selbstverständlich geworden ist, die Zeit der Abfassung eines Werkes als wichtige Information zu bewerten und die literarischen Texte in der Abfolge ihrer Entstehungszeiten anzuordnen und zu gliedern, galten bis weit in das 18. Jahrhundert hinein andere Ordnungsprinzipien. Das literarische Textkorpus wurde damals statt dessen systematisch geordnet und normativ beurteilt. Unabhängig davon, wann ein Werk entstanden war, wurde es aufgrund von Merkmalen einer literarischen Gattung wie z. B. Tragödie, Komödie, Epos, Satire, Ode etc., zugeordnet und seine Beurteilung erfolgte danach, ob es den für die jeweilige Gattung gültigen, zeitlosen Regeln entsprach bzw. wie kunstvoll diese variiert wurden, ohne sie zu verletzen. Diese Normen wurden seit dem Humanismus aus den antiken Dichtungstheorien und den Werken der griechischen und römischen Klassiker herausgelesen, wobei letztere in den Rang ewiger Natur erhoben wurden, deren Nachahmung ästhetische Notwendigkeit war.

In den Worten A. Popes:

First follow NATURE, and your Judgment frame
By her just Standard, which is still the same:
Unerring Nature, still divinely bright,
One *clear, unchang'd*, and *Universal Light*,
Life, Force, and Beauty, must to all impart,
At once the *Source*, and *End*, and *Test of Art*.

...

Those RULES of old *discover'd*, not *devis'd*,
Are *Nature* still, but *Nature Methodiz'd*;
Nature, like *Liberty*, is but restrain'd
By the same Laws which first *herself* ordain'd.
(*Essay on Criticism*, Z. 68–73; 88–91)

Die Anwendung dieser Regeln ohne Rücksicht auf historische Bedingungen oder Intentionen des Autors mußte z. B. bei einem Dramatiker vom Range Shakespeares dazu führen, daß dessen Werke als höchst fehlerhaft und deshalb minderwertig eingestuft wurden. Von den Verfechtern des klassizistischen Regelkanons wurde Shakespeare vorgeworfen, gegen die Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung verstoßen zu haben, indem er verschiedene Orte wählte, die Handlung über mehr als einen Tag ausdehnte und mehrere Handlungen nebeneinander entwickelte. Damit nicht genug, verletzte er auch die Ständeklausel durch Einführung niederer Stände in die Tragödie und hochgestellter Personen in die Komödie, beachtete nicht die Norm der Gattungstrennung, indem er Tragisches und Komisches mischte und ließ schließlich sogar den Grundsatz der poetischen Gerechtigkeit außer acht, nach dem die Guten zu belohnen und die Bösen zu bestrafen seien, wenn er z. B. Cordelia in *King Lear* eines grausamen Todes sterben ließ. Als Konsequenz dieser systematischen und normativen Literaturbetrachtung im Falle Shakespeares wurden dessen Werke rigorosen Überarbeitungen unterzogen,¹ die sie oft bis zur Unkenntlichkeit entstellten, durch die sie aber den klassizistischen Kunstregeln genügten.

Diese Literaturbetrachtung, die im Zeitalter des Klassizismus ihre strengste Ausbildung erreichte, wurde in einem langdauernden Prozeß immer nachdrücklicher in Frage gestellt, bis sie schließlich in der Epoche der Romantik endgültig abgelöst wurde.

Diese Neuorientierung war nur eine Auswirkung eines tiefgreifenden allgemeinen Wandels, der sich in der Philosophie und im wissenschaftlichen Denken vollzog. Neue Denk- und Erkenntnisformen, deren Anfänge bis zum Humanismus zurückreichen, vermochten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer stärker durchzusetzen und erfuhren in der Philosophie Hegels schließlich ihre überzeugendste Begründung und systematische Darstellung, wodurch sie einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf die Wissenschaften bis weit in das 20. Jahrhundert hinein gewinnen konnten.

Waren bis dahin bei allen Unterschieden der philosophischen Ansätze die Ordnung des Wissens und die Entwürfe der Weltbilder statisch und normativ geprägt, weil davon ausgegangen wurde, daß

die Geschichte der Menschheit ein ewiger Kreislauf sei und alle Systeme und Normen deshalb zeitlose Gültigkeit besäßen, so trat nun anstelle dieses Ansatzes das dynamische Denkmodell der linearen Entwicklung und des geschichtlichen Fortschritts. Die Weltgeschichte wurde als zielgerichtet, stetig oder dialektisch fortschreitende Bewegung begriffen. Zugleich war damit ein neues ordnungsstiftendes Prinzip gegeben, durch das alle Erscheinungen der Wirklichkeit in ein dynamisches System eingebracht und neu gedeutet werden konnten.

Die Wirklichkeit wurde nun als umfassender Prozeß des Werdens und der Entwicklung gesehen und damit gewann die Geschichtlichkeit für ihr Verständnis entscheidende Bedeutung.

Die Kunstbetrachtung wurde von dieser neuen Denkform frühzeitig umgeprägt, die Kunst wurde nunmehr als Teil eines gewaltigen weltgeschichtlichen Entwicklungsprozesses verstanden. So verwirft z. B. Herder den zeitlosen ästhetischen Regelkanon und verweist auf die historische Determination der Künste:

»Es ist schlechthin unmöglich, daß eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten und Wissenschaften sein kann ohne Geschichte.«²

Für Hegel, dem großen Systematiker dieser Denkform, gehört jedes Kunstwerk »seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung an, und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab.«³

Die Historisierung der Erkenntnis hatte bedeutende Konsequenzen für die wissenschaftliche Praxis. Sie führte im 19. Jahrhundert zur Entstehung einer Reihe von Einzelwissenschaften, die sich jeweils als historische etablierten, wie z. B. die Rechtsgeschichte, Kirchengeschichte, Kunstgeschichte oder Literaturgeschichte. Dabei kam es aber unter dem Einfluß politischer und sozialer Umstände zu einer wichtigen Veränderung der geschichtlichen Generalperspektive, wie sie von Hegel formuliert worden war.

Während zunächst die historische Betrachtung von der Idee des Fortschritts und der zielgerichteten Entwicklung aller geschichtlichen Erscheinungen ausging, wurde in der Praxis der Einzelwissenschaften diese Perspektive bald durch ein rein antiquarisches Interesse abgelöst, das sich darauf beschränkte, vergangene Phänomene um ihrer selbst willen zu erforschen, ohne nach ihrer Funktion und ihrer Bedeutung im Fortschritt der menschlichen Geschichte zu fragen. Bezeichnend für diese Haltung ist das berühmte und in seiner Zeit höchst einflußreiche Wort von L. v. Ranke:

»Vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschheit gleichberechtigt, und so muß auch der Historiker die Sache ansehen.«⁴

Die daraus entstehende wissenschaftliche Grundhaltung gegenüber den zu erforschenden Gegenständen, die als Positivismus bald verteidigt, bald gebrandmarkt wurde, war geprägt von dem Bestreben, durch vollständige Sammlung aller Fakten die geschichtliche Vergangenheit so lückenlos und objektiv wie möglich zu rekonstruieren und die Fakten als Ursachen und Wirkungen miteinander zu verknüpfen.

5.1.1. Der literarhistorische Positivismus

Die wissenschaftliche Literaturbetrachtung etablierte sich in dieser Zeit als Literaturgeschichte, die in ihrer Fragestellung und in ihren Verfahrensweisen im Verlauf des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Einflüssen entscheidend geprägt wurde. Durch die Vormachtstellung, welche die Naturwissenschaften aufgrund ihrer Entdeckungen und der Erfolge, die aus ihr hervorgehenden Technologien gewinnen konnte, wurde das naturwissenschaftliche Erkenntnisverfahren, ein Phänomen in seine einzelnen Komponenten zu gliedern und diese durch eine möglichst gesetzmäßig zu erfassende Kausalbeziehung zu erklären, zum Modell für die historischen Wissenschaften. Die Übertragung dieses Prinzips auf die geschichtlichen Wissenschaften führte dazu, »die Geschichte als eine lückenlose Kette von Ursachen und Wirkungen anzusehen«⁵ bzw. im Falle eines literarischen Textes alle Fakten zusammenzutragen, die an dessen Entstehung ursächlich beteiligt waren. Dabei wurde das literarische Werk bevorzugt an die historische Persönlichkeit seines Autors angeschlossen, weil man aufgrund des expressiven Literaturverständnisses, das seit der Romantik dominierte, in der Dichtung ein Dokument sah, in dem »Erebtetes«, »Erlernetes« und »Erlebtes« seinen Niederschlag gefunden hatte. Als Norm für die Bewertung von Literatur wurde nach der Ablösung klassizistischer Regeln die Wirklichkeit erhoben, das Werk also nach seiner »Lebensechtheit« beurteilt.

Die Ansätze, die im literaturwissenschaftlichen Positivismus zusammenwirkten, brachten eine Fülle monumentaler Textsammlungen hervor, weil man bestrebt war, die Vergangenheit so genau und so vollständig wie möglich zu bewahren. Sie führte zu ausführlichen Quellensammlungen und detaillierten Einflußstudien, weil man hoffte, damit den Entstehungsprozeß eines Werkes rekonstruieren und somit auch das Werk selbst verstehen zu können. Besonders gepflegt wurde auch die Autorenbiographie, weil man in ihr den besten Zugang zum literarischen Werk sah. Die eindrucksvol-

len Leistungen auf diesen Gebieten bilden noch heute unentbehrliche Grundlagen für die historisch-philologische Forschung.

Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß durch die Kausalbeziehungen, die zwischen zeitlich nacheinander angeordneten Fakten hergestellt wurden, und durch die enge Bindung des Werks an die Persönlichkeit des Autors, die selbst eine Rekonstruktion war, dieses oft nur wie ein Dokument neben anderen Selbsterzeugnissen, wie z. B. Briefe oder Tagebücher, behandelt wurde, was hermeneutisch fragwürdig und wenig erkenntnisfördernd war.

An der Geschichte der Shakespeare-Forschung kann besonders deutlich abgelesen werden, zu welchen Resultaten bestimmte Fragestellungen und Verfahrensweisen der Literaturbetrachtung jeweils führten, weil aufgrund der ununterbrochenen Auseinandersetzung mit diesem Werk alle Methoden angewandt wurden und somit die Unterschiede in den Ergebnissen klar hervortreten.

Entsprechend dem expressiven Literaturverständnis wurde Shakespeares Werk, insbesondere die Veränderungen, die in ihm zu beobachten sind, unmittelbar auf seine Biographie zurückgeführt, die freilich aufgrund des Mangels an dokumentarischem Material nur lückenhaft rekonstruiert werden konnte und damit breiten Raum für Spekulationen ließ. So gliederte die bedeutendste Gesamtdarstellung Shakespeares in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, E. Dowdens, *Shakespere: A Critical Study of his Mind and Art* (1875) die Dramen in die biographischen Gruppen: »*In the Workshop*« – »*In the World*« – »*In the Depths*« – »*On the Heights*«.

Besonderes Interesse wurde im 19. Jahrhundert dem Sonettzyklus Shakespeares entgegengebracht, der bis dahin im Schatten der Dramen geblieben war. Aufgrund des in der Romantik entstandenen Konzepts der Erlebnislyrik glaubte man, durch ihn unmittelbaren Zugang zur Persönlichkeit Shakespeares gewinnen zu können, die dokumentarisch so wenig zu erfassen war. Gerade dieses biographisch orientierte Interesse führte aber die Interpreten in eine schwierige Situation. Sprecher der Sonette war ein alternder Dichter, wodurch im damaligen Verständnis der autobiographische Charakter der Sonette erwiesen war. Die Adressaten der Sonette waren ein adeliger Jüngling von außerordentlicher Schönheit und eine *dark lady*, die zwar nicht dem damaligen Schönheitsideal entsprach, von der aber offensichtlich eine starke sexuelle Faszination ausging. Aus dem Sonettzyklus konnte entnommen werden, daß der Sprecher den schönen Jüngling liebt, zugleich aber der dunklen Dame sexuell hörig ist; ferner, daß es zu einer Trübung der Männerfreundschaft kommt, als auch der schöne Jüngling den

Reizen der Dame erliegt, die einer wahllosen Promiskuität huldigt, und daß schließlich die Freundesliebe triumphiert. Die Shakespeare-Philologen des 19. Jahrhunderts standen nun vor dem Problem, wie dieses vermeintlich biographische Dokument zu deuten sei, das Englands größten Dichter in den Verdacht brachte, ein hemmungsloser und widernatürlicher Wüstling zu sein. Als Lösung bot sich den viktorianischen Bardenverehrern das bewährte allegorische Verfahren an, das zu einer Fülle grotesker Deutungen führte.

Die Norm der »Lebensechtheit« oder »Wirklichkeitstreue« führte bei der Deutung der Dramen dazu, daß vor allem die Charaktere in den Mittelpunkt des Interesses rückten und damit die Dramen als Porträtgalerien verstanden wurden. Die Figuren wurden nicht als Funktionen des Textes verstanden, sondern als historische Personen, deren Biographien über den dramatischen Text hinaus rekonstruiert werden konnten. Die Folge waren Spekulationen über Hamlets Studienaufenthalt in Wittenberg oder über die Kindheit von Shakespeares Frauengestalten. Fragen wie »*How Many Children had Lady Macbeth?*« – so der ironische Titel eines Essays von L. C. Knights,⁶ in dem diese Schule der Shakespeare-Deutung angegriffen wurde – erschienen in dieser Perspektive keineswegs als absurd. Über diesen negativen Erscheinungen dürfen aber die großen Leistungen des *character criticism* nicht übersehen werden, als deren bedeutendste A. C. Bradleys, *Shakespearean Tragedy* (London, 1904 u. ö.) zu gelten hat. Die psychologische Charakteranalyse der tragischen Figuren Shakespeares wurde darin mit so viel Scharfsinn und Kunstverstand vorgetragen, daß das Buch bei seinem Erscheinen als Höhepunkt und Abschluß der Shakespeare-Deutung bewertet wurde.

5.1.2. Literatur als gesellschaftliches Produkt

Die soziologische Literaturbetrachtung wurde lange Zeit fast nur unter marxistischem Vorzeichen betrieben, stieß daher im Wissenschaftsbetrieb des deutschen und anglo-amerikanischen Kulturkreises vielfach auf Skepsis und Ablehnung und konnte erst seit den 30er Jahren wieder an Boden gewinnen. Ein literarisches Werk ist in diesem Verständnis weniger die Schöpfung eines unabhängigen Individuums, auf dessen Erlebnisse und seelische Verfassung es verweist, als vielmehr ein Produkt der herrschenden ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, weil die Gesamtheit der Produktionsverhältnisse, d. h. die ökonomische Struktur letztlich auch die geistigen Lebensprozesse einer Gesellschaft bedingt. Der Autor erscheint in diesem Ansatz vor allem als Mitglied einer sozialen

Schicht, von deren wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Situation er geprägt ist, weil sein Bewußtsein vom gesellschaftlichen Sein bestimmt wird. In seinem literarischen Schaffen spiegeln sich deshalb notwendig die Strukturen der herrschenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse und er äußert in seinem Werk die Interessen seiner oder derjenigen Schicht, für die er schreibt. Dichtung wird von diesem Ansatz her entweder als Dokument der spezifischen gesellschaftlichen Verhältnisse verstanden, oder als Mittel, durch welches das Selbstverständnis einer Schicht gefördert oder aber die Widersprüche in einer Gesellschaft aufgedeckt oder deren Sinndefizite scheinbar ausgeglichen werden können. Zum Verständnis der Dichtung werden dabei die soziale Position des Autors und dessen Interessen in den Blick genommen, das Publikum nach dessen sozialer Herkunft und auf dessen ideologische Bedürfnisse hin erforscht und das literarische Werk aus dem Zusammenhang der sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse gedeutet, in denen es seine Funktionen erfüllen sollte. Das besondere Interesse gilt dabei der gesellschaftlichen Struktur der Darstellungsebene der Texte, dem Spektrum der Figuren, der Analyse ihrer Handlungsmotive und -normen sowie der Perspektive, in die sie gestellt sind und in der sie bewertet werden.

Diese Methode, insofern sie nicht mit ideologischer Verengung des Blickwinkels angewandt wurde, erbrachte wichtige Ergebnisse für das historische Textverständnis. Von ihr wurde das Publikum als bedeutsamer Faktor im System der Literatur erkannt und erforscht, der Autor nicht als unabhängiges Genie gefeiert, sondern in seinen gesellschaftlichen Prägungen und Abhängigkeiten begriffen. Aber auch die Frage nach den gesellschaftlichen Funktionen der Literatur wurde nachdrücklich zur Diskussion gestellt.

Für die Shakespeare-Forschung erbrachte diese Fragestellung ein vertieftes Verständnis der ideologischen Positionen und Interessen, die von Shakespeare und dessen Zeitgenossen in den Dramen vertreten wurden. So konnten z. B. die staatsphilosophischen und gesellschaftlichen Vorstellungen, die im Drama dieser Zeit, besonders in den Historien, entwickelt werden, vor dem Hintergrund der besonderen gesellschaftlichen Situation am Ende des 16. Jahrhunderts besser verstanden werden, oder Veränderungen in der Dramenproduktion, wie z. B. das Aufkommen der Tragikomödie ab ca. 1610 konnte durch die Korrelation zum Wandel in der Publikumsstruktur plausibel gemacht werden. Höchst aufschlußreich erwies sich auch der soziologische Ansatz für das Verständnis der satirischen Komödien, die Shakespeares Freund und Rivale Ben Jonson schrieb. L. C. Knights wußte in seiner Studie *Drama and*

*Society in the Age of Jonson*⁸ überzeugend darzulegen, mit welcher Genauigkeit dieser Dramatiker die frühkapitalistischen Verhaltensweisen des damaligen Bürgertums satirisch attackiert, und konnte dazu beitragen, das Bild Jonsons als eines schwächlichen Rivalen Shakespeares zu korrigieren. Besonders fruchtbar erwies sich der soziologische Ansatz immer dann, wenn nicht übersehen wurde, daß literarische Texte für die ästhetische Kommunikation entworfen werden und sich deshalb einer rein soziologischen Befragung nur höchst unvollkommen erschließen. Als vorbildlich ist hier die Studie von R. Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*⁹ zu nennen, die in weitausgreifenden Analysen eine bis dahin nicht genügend gewürdigte Theatertradition freilegen konnte und deren Bedeutung für die Dramen Shakespeares nachzuweisen vermochte.

5.1.3. Geistesgeschichtliche Literaturbetrachtung

Die Gegenreaktionen auf die positivistische Anhäufung von Fakten und die Versuche, nach dem Vorbild der Naturwissenschaften Dichtung analytisch und kausal aus ihren biographischen oder sozialen Bedingungen zu erklären, können unter dem Begriff literaturwissenschaftliche Geistesgeschichte zusammengefaßt werden, ein Begriff, mit dem allerdings viele verschiedene Richtungen bedacht werden. Die theoretische Grundlage gab W. Dilthey, auf den sich die geistesgeschichtlich orientierten Gelehrten zumeist beriefen, als sie sich nach 1900 unter Berufung auf Hegel oder neuidealistische Strömungen in der Philosophie vom Positivismus abzuwenden begannen. Für Dilthey war die Einbildungskraft des Dichters »über die Zeit und die in ihr gegebenen Relationen«¹⁰ erhoben und demnach auch »das Schaffen des Dichters frei, uneingeschränkt von den Bedingungen der Wirklichkeit«. ¹¹ Ein Werk kann deshalb niemals durch biographische oder sozioökonomische Fakten *erklärt*, sondern nur in einem intuitiven, subjektiven Akt *verstanden* werden. Dieser Ansatz führte nicht nur zu einer neuen intuitiven Literaturdeutung, sondern auch zu einer Umorientierung in der historischen Literaturforschung. Das Interesse richtete sich nun nicht mehr auf die Erhellung biographischer, politischer, sozialer, kultureller oder wirtschaftlicher Bezüge, in denen das einzelne Werk oder dessen Autor stand, sondern auf den menschlichen Geist, wie er sich im Verlauf der Geschichte in den verschiedenen kulturellen Feldern der Religion, der Philosophie, des Rechts, der bildenden Kunst, Architektur, Musik und Dichtung manifestiert.

Das einzelne Werk wurde als Dokument des menschlichen Geistes in einer Phase seiner Geschichte verstanden.

Durch diesen Ansatz war die Geistesgeschichte von Anfang an interdisziplinär orientiert, in der gegenseitig erhellenden Zusammenschau der einzelnen Künste und kulturellen Aktivitäten glaubte man, den Weg gefunden zu haben, auf dem man intuitiv in den ästhetisch wahrnehmbaren Formen den menschlichen Geist erkennen könne. Dieses Vorverständnis warf das Problem auf, mit welchen Kategorien die historische Vielfalt und die Entwicklung der ästhetischen Formen zu erfassen seien, und wie das einzelne Werk bzw. dessen Autor zur überindividuellen, historischen Ausprägung des menschlichen Geistes in Beziehung gesetzt werden könne. Zur Lösung dieses Problems wurden von verschiedenen Geistesgeschichtlern teils historische, teils ahistorische Typologien entworfen, wie z. B. Weltanschauungstypen (Dilthey) oder Sehtypen (Wölfflin) oder geistesgeschichtliche Epochen. Insbesondere die Epochen-Diskussion konnte starken Einfluß auf die Literaturforschung gewinnen. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Geistesgeschichtler förderte dabei den Austausch von Epochen- und Stilbegriffen zwischen den Fächern, so daß neben den allgmeinhistorischen Epochen wie Altertum, Mittelalter, Neuzeit, nun auch ursprünglich kunstgeschichtliche Epochenbegriffe, wie Renaissance, Barock und Rokoko und später der Manierismus in die Literaturgeschichte Eingang fanden. Die Eigenart dieser Epochen wurde aber nicht durch detaillierte Untersuchungen der vorhandenen Dokumente und historischen Vorgänge zu erfassen versucht – dies wäre als Rückfall in den Positivismus verstanden worden –, sondern man wollte das Wesen der Epochen von einem intuitiv erkannten, alles durchwaltenden Prinzip her bestimmen, das alle kulturellen Äußerungen einheitlich prägte, weil das Interesse vor allem auf das Verständnis der Epoche als einer geistigen Einheit gerichtet war. Diese Prinzipien wurden dann auf abstrakte Begriffe gebracht, die oft kontrastierend gegeneinander gesetzt, zwei Epochen voneinander trennen sollten. So ordnete z. B. F. Strich der literarischen Klassik und Romantik die Begriffspaare »Vollendung« und »Unendlichkeit« zu,¹² während in der Renaissance-Barock-Diskussion Begriffe wie »Harmonie« – »polare Spannung« eine Rolle spielten. Daß man dann vielfach diese Epochen als historische Fakten betrachtete, geht daraus hervor, daß man zu ihnen jeweils den dazugehörigen gotischen, barocken oder Renaissance-menschen konstruierte.

So sehr zunächst diese Epochen als Mittel historischer Erkenntnis begrüßt wurden, so rasch trat ihre Problematik zutage, als sie

konkret auf nationalliterarische Entwicklungen angewendet wurden. Im Bereich der englischen Literatur wurde die Epochendiskussion vor allem von der deutschen Anglistik geführt, wo insbesondere die Kontroverse um Shakespeares Epochenzugehörigkeit viel Interesse fand. Shakespeare wurde abwechselnd als Renaissance- oder als Barockdramatiker verstanden, von anderen wurde versucht, sein Werk auf mehrere Epochen aufzuteilen.

In der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft begegnete man dagegen der geistesgeschichtlichen Periodisierung von jeher eher mit Skepsis. Die Gründe lagen einmal in der eigenen Tradition der Literaturbetrachtung, die stärker auf das einzelne Werk ausgerichtet war und wenig für geistesgeschichtliche Spekulationen übrig hatte, zum anderen in Sonderentwicklungen der englischen Kultur, durch die sich die kontinentalen Periodisierungen nicht auf die englischen Abläufe übertragen ließen, wie z. B. die »Verspätung« der englischen Renaissance, die Problematik des englischen Literaturbarock, die Unterschiede zwischen deutscher und englischer Romantik. Als Folge bürgerten sich in der englischen Literaturgeschichte eigene Epochenbegriffe ein, die recht unbedenklich aus den verschiedensten Bereichen gewählt und zusammengestellt wurden wie z. B. *Age of Chaucer, Tudor, Elizabethan, Stuart, Age of Shakespeare, Jacobean, Caroline, Restoration, 18th Century, Augustan Age, Romantic Era, Victorian Age* etc. Diese werden allerdings zumeist nur als ungefähre Zeitangaben verstanden, ein einheitliches Wesen wird ihnen nicht unterstellt.

Auch die intuitive geistesgeschichtliche Literaturdeutung wurde eher in Deutschland als im englischen Kulturkreis gepflegt. Ein eindrucksvolles Beispiel auf dem Gebiet der Shakespeare-Deutung ist F. Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911), in dem Shakespeare als das schöpferische Genie des Individualismus und der Weltzugewandtheit der Renaissance verstanden wird, der eine Fülle von plastischen Figuren in einer vielfältigen farbigen Welt schuf.

5.1.4. historical criticism

Diejenige historischē Literaturbetrachtung, die sich im 20. Jahrhundert vor allem im anglo-amerikanischen Kulturkreis, aber auch in Deutschland am erfolgreichsten durchzusetzen vermochte, war der *historical criticism*. Er wandte sich in gleicher Weise gegen die positivistische wie die geistesgeschichtliche Methode, ohne jedoch deren Ergebnisse zu ignorieren. Programmatisches Ziel dieser Richtung war es, das einzelne Werk »objektiv« zu verstehen, also

nicht als Dokument der Psychologie seines Autors oder als Dokument einer bestimmten Ausprägung des menschlichen Geistes, sondern als Produkt seiner Zeit, in das die Vorstellungen und Ideen dieser Kultur eingegangen waren und das mit den vorhandenen künstlerischen Ausdrucksformen für ein historisches Publikum geschaffen worden sei. Um ein Werk also objektiv verstehen zu können, müsse es so genau wie möglich in Beziehung zu seiner Entstehungszeit, insbesondere zum ideengeschichtlichen Hintergrund gesetzt werden und vor allem müßten die formalen Ausdrucksmittel der Zeit erkannt und verstanden werden.

Durch diesen Ansatz wurden die Literaturhistoriker auf das weite Feld der *background*-Forschung verwiesen und die Folge waren eine Fülle von zum Teil bedeutenden Studien über die philosophischen Strömungen und Weltbilder vergangener Epochen, deren naturwissenschaftliche, politische, anthropologische oder psychologische Vorstellungen, über historische poetologische Systeme, über die Bildungsinstitutionen und gesellschaftlichen Leitbilder, die soziologischen Schichtungen des Publikums, über Theater- und Publikationswesen, und über die historischen Wandlungen künstlerischer Ausdrucksformen.

Die positiven Folgen dieses Ansatzes waren, daß dadurch das vage Bild vergangener Epochen mit vielen Details ausgemalt wurde und dadurch sehr viel schärfere Konturen gewann, Zusammenhänge zwischen den verschiedensten kulturellen Aktivitäten erkannt wurden und der historische Formenapparat einem tieferen Verständnis erschlossen wurde.

Seine spektakulärsten Erfolge konnte der *historical criticism* in der Shakespeare-Forschung erringen. Unter dem Einfluß von L. L. Schücking¹³ und E. E. Stoll¹⁴ entstand von Shakespeare und seinem Werk ein völlig neues Bild. Shakespeare wurde nicht mehr als das vom Zeitgeist erfüllte Renaissance-Genie verstanden, sondern als Londoner Dramenautor, Theateraktionär und Schauspieler, der mit Hilfe der Theaterkonventionen und innerhalb der Bühnenverhältnisse seiner Zeit für ein anspruchsloses Publikum durchaus gewinnorientiert arbeitete. Nur so glaubte man, die zum Teil primitiven Techniken, die Widersprüche, die grellen Effekte und die Vorliebe fürs Sensationelle verstehen zu können. Den tiefsinnigen Deutungen der rätselhaften Hamletfigur stellte L. L. Schücking seine ernüchternde Interpretation Hamlets als Typus des Melancholikers entgegen, der, wie Schücking zeigen konnte, um 1600 besonderes Interesse fand. Als höchst erfolgreich erwies sich auch die Untersuchung der einheimischen Bühnentradition. So konnte man z. B. den Nachweis führen, daß eine Reihe von

Shakespeare-Figuren, wie Richard III, oder Jago nach dem Modell der Lasterpersonifikation der alten Moralitätenspiele (*Vice*) geformt worden waren, womit man nicht nur in der Lage war, deren direkten Kontakt mit dem Publikum, deren Vorliebe für Verstellung und Heuchelei, sondern auch das fehlende Motiv ihrer Bosheit überzeugend zu erklären. Ebenso konnten durch den Rückgriff auf das Handlungsschema und die Figurenkonstellation der Moralitäten die Vorgänge in *Henry IV* erklärt werden, in dem besonders die vermeintlich unverdiente Verbannung Falstaffs, einer Lieblingsfigur der Romantik, die Gemüter der Shakespeareliebhaber beschäftigt hatte. Aus historischer Sicht war es möglich, Falstaff als eine facettenreiche Figur zu verstehen, zu deren Komposition die verschiedensten Lasterdarstellungen, wie Völlerei, Unzucht und Trägheit, die zeitgenössische Puritanersatire und folkloristische Ritualfiguren wie der *Lord of Misrule* verwendet wurden, und deren Funktion im Stück den *Vice*-Figuren entspricht, welche die Zentralfigur verführen soll und zugleich kritisch-witziger Kommentator der politischen Handlungswelt des Stückes ist. Vom *historical criticism* wurden auch die bisher eher vernachlässigten Historien aufgewertet, weil bei ihnen die Verbindung zwischen Weltbild, Geschichtsphilosophie und staatspolitischem Denken einer Epoche und den Dramen besonders klar hervortrat. Dagegen stießen die wegen ihrer vermeintlich biographischen Gehalts früher besonders geschätzten Sonette Shakespeare zunächst auf ein deutlich vermindertes Interesse. Die literaturhistorischen Forschungen hatten ergeben, daß Shakespeare als Lyriker in der Tradition des Petrarkismus schrieb, welche die europäische Sonettliteratur jahrhundertlang beherrschte und für viele Sonette, die bis dahin als intime Bekenntnisse eines Genies galten, tauchten nun Vorbilder auf, die Shakespeare und die anderen Sonettmacher des 16. Jahrhunderts zunächst als Abschreiber, ja sogar als poetische Taschendiebe erscheinen ließen.¹⁵

Erst weitere Forschungen konnten dann das Verhältnis von Tradition und Originalität in der Shakespeare-Zeit erhellen und die Voraussetzungen für ein tieferes Verständnis schaffen.

Bei dem reichen historischen Erkenntnisgewinn, den der *historical criticism* erbrachte, darf freilich nicht die Problematik seines Ansatzes und seiner Verfahrensweise übersehen werden. So konnte er sich der Gefahr des Rückfalls in positivistische Faktensammlung, die vor allem bei einer sich mehr und mehr verselbständigenden *background*-Forschung gegeben war, nicht immer entziehen. Häufig genug wurde auch übersehen, daß das literarische Werk ungeachtet aller Einflüsse zunächst weder ideologischer Essay noch

psychologische Fallstudie noch politisches Pamphlet ist. Auch das hermeneutische Problem, inwiefern überhaupt ein historischer Text »objektiv«, d. h. unter Ausschaltung des eigenen Standpunktes und der eigenen Erkenntnisinteressen verstanden werden könne, wurde vom *historical criticism* allzu leichtfertig behandelt. Insbesondere konnte er nicht erklären, warum ein historischer Text über Jahrhunderte hinweg ein gänzlich unhistorisches Interesse erregte, neue ästhetische Erlebnisse vermittelte und immer wieder andere Deutungen hervorrief.

Gerade die Nichtbeantwortung dieser Fragen führte schon bald dazu, daß sich neben dem *historical criticism* der *New Criticism* als ahistorische Literaturbetrachtung durchzusetzen vermochte, der seine Position im erklärten Gegensatz zum *historical criticism* definierte und sich wiederum im Gegensatz zu dieser ungeschichtlichen Literaturbetrachtung Ende der 60er Jahre die Rezeptionsästhetik zu Wort meldete, die sich besonders dem hermeneutischen Problem der historischen Literaturbetrachtung widmete.

5.1.5. Rezeptionsästhetik

Das hermeneutische Grundproblem der Dichtung trat besonders klar in der Konfrontation zwischen dem *historical criticism* und dem *New criticism* zutage, da ersterer das literarische Werk aus seiner Entstehungszeit heraus zu verstehen suchte, während es letzterem um die unmittelbare Wirkung des Werkes auf seinen jeweiligen Leser ging. Die Rezeptionsästhetik,¹⁶ die Ende der 60er Jahre sich diesem Problem zuwandte, setzte dabei an einem Faktor des literarischen Lebens an, der bis dahin von der Literaturtheorie zumeist vernachlässigt worden war, nämlich dem Leser. Die bisher behandelten Richtungen wissenschaftlicher Literaturbetrachtung waren insgesamt produktionsästhetisch orientiert, d. h. ihr Interesse richtete sich auf den Autor bzw. auf die Faktoren, die an der Entstehung eines Werkes Anteil hatten. Welche Wirkung ein Werk auf seine Leser oder Hörer hat und ob diese bereits bei dessen Entstehung beteiligt sind, trat demgegenüber in den Hintergrund, eine Interessenlage, die nicht zuletzt im expressiven Literaturverständnis ihre Ursache hatte.

Die rezeptionsästhetische Fragestellung nahm dagegen die Wirkung in den Blick, die von einem Werk auf seine Leser zu verschiedenen Zeiten ausging und ausgeht. Damit rückten als Untersuchungsgegenstände der Lesevorgang, das einzelne Werk als Ausgangspunkt von Wirkungen und die Geschichte der Deutungen in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses.

Freilich ist die Frage nach der Wirkung eines Werkes in der Literaturbetrachtung keineswegs neu. Bereits bei Aristoteles finden sich eine Reihe höchst fruchtbarer wirkungsästhetischer Überlegungen. Durch den Einfluß der antiken Rhetorik – ursprünglich die schulmäßige Vermittlung der Kunst der juristischen Argumentation und der politischen Überredung – auf die Dichtung, der seit der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert anhielt, nahmen die Fragen nach einer Wirkung sprachlicher Mittel und nach einer Affekterregung und Sympathienlenkung beim Leser oder Hörer einen wichtigen Platz in der poetologischen Diskussion ein, aus dem sie erst durch ein expressives Literaturverständnis verdrängt wurden.

Gegenüber dieser traditionellen Wirkungsästhetik widmet sich die moderne Rezeptionsästhetik zunächst der Erforschung der historischen Wirkung von Dichtungen, d. h. sie versucht zu verstehen, warum und wodurch ein literarischer Text seine historische Wirkung überhaupt entfalten konnte, warum er im Verlauf seiner Rezeption die verschiedensten Deutungen erfuhr, Überarbeitungen unterzogen oder parodiert wurde, als Vorbild wirkte, auf Ablehnung stieß oder der Vergessenheit anheim fiel. Durch diesen Wechsel in der Fragestellung rückte der bis dahin vernachlässigte Leser als wichtiger Faktor in den Mittelpunkt des Interesses, der bereits an der Produktion eines Werkes einen bedeutenden Anteil hat. Durch das rezeptionsästhetische Modell wurde erkannt, daß der Autor bei der Abfassung eines Werkes einen bestimmten Leser-, Hörer- oder Zuschauerkreis im Auge hat, von dem er sich ein Bild macht und dessen ästhetische, insbesondere poetologische Neigungen, dessen kulturelles Wissen, dessen sprachliche Bildung sowie dessen gesellschaftliche Interessen und Erfahrungen er in Rechnung stellt. Diese im potentiellen Rezipientenkreis vorhandenen Kenntnisse und Urteile wurden von R. Jauss mit einem aus der Soziologie entlehnten Begriff als »Erwartungshorizont« zusammengefaßt. Die Aufnahme eines Werks hängt nun davon ab, ob der Autor diesem Erwartungshorizont entspricht, ihn verfehlt oder ihn auch bewußt durchbricht. Dementsprechend kann dem Werk ein sofortiger, breiter oder auf eine Elite beschränkter Erfolg beschieden sein, es kann sich als Fehlschlag erweisen oder es kann sich im Lauf der Zeit ein später Erfolg einstellen. Durch die Rezeption eines Werkes wird aber zugleich der bisherige Erwartungshorizont einer Leserschaft verändert, weil es selbst als ästhetische Erfahrung in diesen eintritt und damit als Teil eines neuen Erwartungshorizonts für andere Werke fungiert. Wird ein Werk durch eine gleichzeitige Leserschicht, für die es aber nicht bestimmt war, oder

in späterer Zeit rezipiert, so trifft es auf Erwartungshorizonte, die nicht mit dem ursprünglichen, der an der Gestaltung des Werks beteiligt war, übereinstimmen. Aus der Differenz zwischen dem historischen Text und dem Bedürfnis des vom Autor nicht berücksichtigten Lesers, der aber diesen Text gleichwohl als sinnvolle Information und als ästhetisches Gebilde aufnehmen will und ihn deshalb zu seinen eigenen Erfahrungen und Normen in Beziehung setzt, entstehen jeweils neue Deutungen und andere ästhetische Wirkungen.

Die Einführung des rezeptionsästhetischen Modells hatte Konsequenzen für das Verständnis vom Wesen der Dichtung. Die historische Literaturbetrachtung war bis dahin stets davon ausgegangen, daß der Dichtung der Status unveränderlicher Substanz zukomme, daß also ihre Identität keinem historischen Wandel unterworfen sei. Daraus folgte, daß die Differenzen im Verständnis der Dichtung stets zu Lasten fehlenden historischen Wissens oder fehlender ästhetischer Sensibilität seitens des Rezipienten gehen müssen, eine Annahme, welche die historische Forschung beträchtlich stimulierte. Insbesondere der *historical criticism* zog daraus den Schluß, daß es letztlich nur eine gültige Deutung eines Werks geben könne, nämlich diejenige, die mit der historisch erforschbaren Intention des Autors übereinstimme. Dieses statische Dichtungsverständnis wurde von der Rezeptionsästhetik nachdrücklich in Frage gestellt und durch ein dynamisches Werkverständnis ersetzt. Ein Werk in diesem Verständnis wird nicht mehr als unveränderliches Gebilde, sondern als Sinnpotential verstanden, das bei der Rezeption in immer neuer und anderer Weise ausgeschöpft werden kann. Dieser potentielle Charakter ist im Wesen literarischer Texte als sekundären Zeichensystemen begründet, die sogenannte Leerstellen oder Unbestimmtheitsstellen aufweisen. Diese wirken auf den jeweiligen Rezipienten als Appell, sie aufgrund seiner Lebens- und Leseerfahrung aufzufüllen, weil nur so der Text zur sinnvollen Information werden kann. Die Wirkungsgeschichte der Dichtung besteht also nicht in der zielgerichteten Suche nach der endgültigen und einzigen Bedeutung eines Werks, sondern in immer neuen Deutungen des im Werk angelegten Sinnpotentials, die aus dem Zusammenwirken der besonderen Struktur des literarischen Werkes mit den Horizonten der ästhetischen Erfahrung und der Lebenspraxis der Rezipienten hervorgehen. Freilich wird damit nicht der Willkür beim Umgang mit Texten das Wort geredet, sondern bei der historischen Erforschung der Dichtung die Forderung erhoben, den eigenen Erwartungshorizont und die besondere Rezeptionssituation des Forschers zu bedenken, und die historischen Rekon-

struktionen hierzu in eine Beziehung wechselseitiger Kontrolle einzubringen.

Ein Beispiel für die Wirkung des modernen Erfahrungshorizontes auf die Shakespeare-Deutung ist die *King Lear*-Interpretation, die Jan Kott¹⁷ im Jahr der vierhundertjährigen Wiederkehr des Geburtstags des Dramatikers vorlegte und von der starke Wirkungen auf die Aufführungspraxis ausgingen. Während frühere Generationen das Drama vor allem als Tragödie des Alters oder der Lieblosigkeit deuteten und im Zeitalter des *character criticism* insbesondere die Charakterisierungskunst Shakespeares würdigten, verstand Kott dieses Stück als erstes absurdes Drama der Weltliteratur, in dem keine Charaktere, sondern wie in mittelalterlichen Totentänzen Symbolfiguren ohne psychische Identität, König, Narr, Bettler, auftreten und in dem die verschiedenen Weltdeutungen und Sinngebungen der menschlichen Existenz einer totalen Kritik unterzogen werden, die schließlich im Aufweis der Sinnlosigkeit und Absurdität des menschlichen Daseins endet. Diese Deutung, die im krassen Widerspruch zu den bisherigen Interpretationen steht, zeigt, wie stark die Erfahrung zeitgenössischer Literatur auch das Verständnis historischer Texte zu prägen vermag. Das absurde Drama, das in den sechziger Jahren die Bühnen der Welt eroberte, eröffnete eine neue Perspektive auf Shakespeares Drama, so daß plötzlich Züge in ihm sichtbar wurden, die bis dahin nicht beobachtet, geschweige denn vermutet wurden.

5.2. *Literatur als anthropologisches Dokument*

Die zunehmende Skepsis gegenüber der Angemessenheit und dem Erkenntnisgewinn einer nur historischen, positivistisch orientierten Literaturbetrachtung und das neue Verständnis des Menschen, das durch die tiefenpsychologische Forschung entstand, führten dazu, daß die Literaturforschung ab ca. 1900 unter den starken Einfluß anthropologischer Wissenschaften, insbesondere der Psychopathologie und der Psychoanalyse geriet. Von dem Anschluß der Literaturforschung an diese mit dem Anspruch naturwissenschaftlicher Exaktheit auftretenden Wissenschaften versprach man sich einen tieferen Einblick in den künstlerischen Schaffensprozeß, eine neue Wesensbestimmung der Dichtung und ein präzises Instrumentarium zur Analyse einzelner Werke. Eine unmittelbare Folge dieses Einflusses war die Abwertung des Dichters, dessen Bild im 19. Jahrhundert noch stark vom Geniekult der Romantik geprägt war. In der psychopathologischen Betrachtung wurde der

Dichter zum seelisch Kranken, der den normalen Lebensvollzug nicht zu bewältigen vermag, die künstlerische Kreativität wurde als Ersatz, als »Phantasiebefriedigung«¹⁸ anstelle des aufgezwungenen Triebverzichts verstanden und das Werk selbst zum Dokument, das auf die spezifische Psychopathologie des Autors zurückweist. Die Literatur erschien in dieser Perspektive als Sammlung von Selbstzeugnissen, in denen kranke und infantile Menschen ihre Inzestwünsche, ödipalen Konflikte, verschiedene Neurosen u. a. zur Darstellung brachten, um sich dadurch entweder von den Komplexen zu befreien oder sich vor der nichtbewältigten Wirklichkeit in einen Phantasiebereich zurückzuziehen.

5.2.1. Psychoanalytische Literaturdeutung

Unter den zahlreichen psychopathologischen Studien zur Literatur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts konnten Freuds Schriften den größten Einfluß gewinnen. Auch Freud ging von der Annahme aus, daß Literatur als psychopathologisches Dokument zu verstehen sei und deshalb dem gleichen analytischen Verfahren unterzogen werden könne wie der Traum. Träume wurden von Freud als Mitteilungen in Form von Bildern und Vorgängen begriffen, in denen sich die unbewußte Seelenschicht äußere. Die scheinbare Verworrenheit und Sinnlosigkeit dieser Äußerungen erklärte er als Verschlüsselung, die notwendig sei, damit die Mitteilungen die Sperre des sich sträubenden Bewußtseins überwinden könnten. Die Aufgabe analytischer Traumdeutung sah Freud darin, die Verschlüsselung zu dechiffrieren, um die Nachricht zu verstehen und für die Diagnose und Heilung auswerten zu können. Dieses Modell der chiffrierten Mitteilung übertrug Freud nicht nur auf Märchen und Mythen, sondern auf die Dichtung schlechthin. Dort wurde es insbesondere für die Deutung des Verhaltens von Figuren eingesetzt, was dazu führte, daß diese ähnlich wie im Positivismus als historische Personen analysiert wurden. Formale Aspekte eines Kunstwerks fanden angesichts dieses eingeschränkten Interesses an Inhalten so gut wie keine Beachtung. Dieses Literaturmodell verführte zur Willkür nicht nur bei der Auswahl der zu deutenden Textelemente, sondern auch bei der Entschlüsselung, mit deren Hilfe die eigentliche Botschaft des Textes freigelegt werden sollte. Die Shakespeare-Deutung erlag schon früh der Faszination dieser Literaturbetrachtung, weil man sich einen entscheidenden Fortschritt gegenüber der als zu vordergründig empfundenen Charakteranalysen im Stil Bradleys in Richtung auf ein vertieftes Verständnis der Figuren und Vorgänge in den Dramen erhoffte. Von

Freud selbst wurde eine Deutung des *King Lear* vorgelegt,¹⁹ die am besten dieses Verfahren zu illustrieren vermag. Er ging bei seiner Analyse von der Personenkonstellation des Dramas aus, die er als Konfrontation eines alten Mannes mit einer Gruppe von drei Frauengestalten deutete, an der bemerkenswert ist, daß sich zwei in ihren Verhaltensweisen gleichen (Goneril und Regan), während die dritte (Cordelia) sich von ihnen deutlich unterscheidet. Nach Freud stimmt diese Konstellation in *King Lear* mit vielen Märchen überein, was ihn den Schluß ziehen ließ, daß in dieser Konstellation dargestellt werde, wie der Mann das dreifache Wesen des Weiblichen erfährt: als Mutter, als Geliebte, die nach dem Vorbild der Mutter gewählt wird und schließlich als Todesgöttin, durch die er in den Schoß der Erde aufgenommen wird. Daß Cordelia als Todesgöttin verstanden werden müsse, beweist nach Freud auch das typische Merkmal des Schweigens, durch das die Handlung in Gang gesetzt wird. Die Vorgänge des Dramas müßten also als Auseinandersetzung eines Greises mit dem Tod gedeutet werden, die schließlich in der Annahme des Todes ende, was in der Schlussszene, in der Lear als Sterbender die tote Cordelia in den Armen hält, zum Ausdruck komme. Daß nicht Lear, sondern Cordelia als unschuldig Hingerichtete in den Armen ihres Vaters liegt, ist in Freuds Verständnis lediglich eine Verschlüsselung, die erkannt und entsprechend dechiffriert werden muß.

Die gleiche dechiffrierende Reduktion dramatischer Figuren und komplexer Handlungen auf Vorgänge im Bereich der menschlichen Triebstruktur liegt auch der berühmtesten psychoanalytischen Deutung eines Shakespeare-Dramas zugrunde, der Hamlet-Interpretation von E. Jones.²⁰ Auch dessen Analyse setzte bei der Personenkonstellation des Rachedramas an. Hamlet soll an seinem Onkel Rache nehmen, der seinen Bruder, Hamlets Vater, ermordete und dessen Frau, Hamlets Mutter, heiratete. Jones sucht insbesondere den *delay* zu erklären, die in den Rachedramen der Zeit verbreitete Konvention der Hinauszögerung des Rachevollzugs durch den Helden, die in der späteren Hamlet-Rezeption zu immer neuen Deutungen herausforderte. Nach Jones verweist dieser *delay* auf einen ödipalen Konflikt Hamlets, der diesen bei der Ausführung seines Rachevollzugs lähmt, weil er seinen Onkel Claudius nicht für eine Tat bestrafen kann, die er unbewußt selbst zu vollbringen wünschte, nämlich seinen Vater zu töten und bei seiner Mutter dessen Stelle einzunehmen. Diese unbewußte Identifikation mit dem Mörder sei der Grund, warum Hamlet die Entschlußkraft und Handlungsfähigkeit gegenüber Claudius fehle, die er anderen Figuren gegenüber an den Tag legt.

5.2.2. mythological criticism

Neben Freuds psychoanalytischem Verfahren konnte in der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft vor allem C. G. Jungs Tiefenpsychologie an Boden gewinnen, nachdem diese in verwässelter Form durch die einflußreiche Schrift von M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (1934) in die Literatur-Diskussion dieses Kulturkreises eingeführt worden war. C. G. Jung ging bei seinem Verständnis von Dichtung nicht vom individualpsychologischen Ansatz Freuds aus, demzufolge die Impulse für Dichtung in den Störungen des unbewußten Trieblebens ihrer Produzenten zu suchen seien, sondern vom »kollektiven Unbewußten«. Jung versteht darunter einen nicht an Raum und Zeit gebundenen Vorrat von Archetypen, an dem alle Menschen teilhaben und der ihr Denken und Handeln letztlich prägt. Diese Archetypen werden von Jung als Schemata oder Urbilder in Form von Gestalten, Situationen oder Vorgängen begriffen, die dem seelischen Geschehen zugrunde liegen und dieses bestimmen. Da nach Jung alle kreativen Impulse aus dem Unbewußten kommen, ist Dichtung deshalb ein Symbol, in dem Archetypen in den jeweiligen Formen der Zeit ihre Gestaltung finden, so daß Dichtung auf diese Archetypen in ähnlicher Weise hinweist wie die Mythen, die Märchen oder die rituellen Handlungen primitiver Kulturen. Der Dichter wird in diesem Verständnis wieder aufgewertet als eine mit seherischen Gaben ausgestattete Person, in der im Gegensatz zu normalen Menschen die schöpferischen Kräfte der Archetypen aus der Tiefe des Seelenlebens aufsteigen und ihre Gestaltung finden können.

Die Funktion der Dichtung sah Jung in der Darstellung der Archetypen in einer dem Menschen angemessenen Weise, um ihm dadurch wieder den Zugang zum verschütteten Urgrund seines Wesens zu eröffnen. Für die Literaturdeutung war damit die Aufgabe gestellt, die Figuren und Vorgänge im jeweiligen Werk ihrer historisch bedingten Einkleidung zu entledigen und ihre archetypischen Grundstrukturen freizulegen.

Die Shakespeare-Forschung geriet seit den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts unter den Einfluß archetypischer bzw. mythologischer Literaturbetrachtung. Als Deutung suchte man jeweils die Figuren und den dramatischen Grundvorgang auf Gestalten und Riten von alten Volksbräuchen archetypisch zu reduzieren, was nicht nur dazu führte, daß die dramatischen Figuren ihre historische, soziale und psychische Identität verloren, sondern auch alle ethischen Probleme, die in den Dramen Shakespeares einen breiten Raum einnehmen, verschwanden. Hamlet erschien in dieser Deu-

tung als Wintergott, der den Sommer tötet, Ophelia als Geist der Fruchtbarkeit,²¹ Macbeth als »Lord of Misrule«, einer Kultfigur volkstümlicher Fruchtbarkeits- und Frühlingsriten, die mit Zweigen getarnten Soldaten, die seine Burg stürmen, als Maiprozession, die den Triumph des erwachenden Lebens über den Winter feiert.²² Besondere Aufmerksamkeit fanden die Komödien Shakespeares, die wegen der in ihnen enthaltenen folkloristischen Elemente sich einer solchen Deutung leichter öffneten. Auch sie wurden jeweils rigoros auf den Generalnenner Sieg des Frühlings und des Lebens über Winter und Tod mit geringem Gewinn für die Erkenntnis ihrer besonderen Form gebracht.²³

5.3. Autonome Literaturwissenschaft

Die bisher skizzierten Verfahrensweisen stimmen alle darin überein, daß sie – gleichgültig, ob sie biographisch, sozialgeschichtlich, geistesgeschichtlich oder psychoanalytisch orientiert waren – bei ihren Versuchen, einen literarischen Text zu deuten, diesen in eine kausale Beziehung zu nichtliterarischen Sachverhalten setzten, um ihn als Wirkung einer Ursache verstehen oder erklären zu können. Gegen diese Erschließung der Literatur von außen begannen sich seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern methodische Richtungen zu Wort zu melden, die eine Herauslösung der Literaturbetrachtung aus ihren methodischen Bindungen an andere Wissenschaften wie Geschichte, Soziologie oder Psychologie anstrebten und forderten, daß die Literaturwissenschaft die Literatur als Literatur erforschen müsse und nicht als Dokument irgendwelcher Sachverhalte. In den Worten T. S. Eliots: »poetry is to be considered primarily as poetry and not another thing«.²⁴

Die erkenntnistheoretische Grundlage bildete die Phänomenologie Husserls,²⁵ aus dessen Schule mehrere Literaturtheoretiker dieser Richtung hervorgingen. Nachdem bereits J. Spingarn 1910 programmatisch einen *New Criticism* gefordert hatte, erfolgte der erste konsequente Versuch, autonome Literaturwissenschaft zu treiben in den Jahren 1915 – 1930 in Zirkeln russischer Sprach- und Literaturwissenschaftler, die heute unter dem Sammelbegriff »Russische Formalisten« zusammengefaßt werden.²⁶ Aus dieser Perspektive wurde der Dichter als Verfertiger eines Gebildes verstanden, das aus den Mitteln der Sprache, den Klangfarben, Klangkombinationen, Reimen und Assonanzen, Metren und Rhythmen, Wort- und Bildkonfigurationen geformt ist. Deshalb galt das Interesse der

Formalisten insbesondere der poetischen Technik, die es zu erkennen und zu beschreiben galt. Auch hinsichtlich des historischen Verständnisses der Literatur beharrten die Formalisten zunächst auf der Unabhängigkeit ihrer Evolution, weil diese sich nach eigenen Gesetzen vollziehe. Erst wenn diese beschrieben seien, dürften die spezifischen Entwicklungsreihen der Literatur zu anderen historischen Erscheinungen auf politischen oder sozialen Gebieten in Parallele gesetzt werden. Während diese literaturwissenschaftlichen Ansätze in Rußland sehr rasch der politischen Verfehlung verfielen, konnten sich in Frankreich ähnliche Tendenzen bereits früh als »*explication de texte*« durchsetzen. Ihre vielleicht strengste Ausformung erfuhr jedoch die auf Autonomie bedachte Literaturbetrachtung seit den vierziger Jahren im anglo-amerikanischen Kulturkreis, wo neben dem *historical criticism* geistes- und stilgeschichtliche Richtungen kaum Einfluß gewinnen konnten. Unter der Bezeichnung *New Criticism* konnte sich die autonome Literaturkritik dort als Gegenposition zu jeder historischen Literaturforschung etablieren, was nicht selten zu heftig geführten Auseinandersetzungen zwischen den beiden Richtungen führte.

5.3.1. New Criticism

Bei der Durchsetzung des *New Criticism* im anglo-amerikanischen Kulturbereich waren mehrere Autoren beteiligt, deren Ansehen als Dichter nicht wenig zu dessen Förderung beitrug.

Der bedeutendste von ihnen, T. S. Eliot, trug mit seinen literatur- und kulturkritischen Essays entscheidend dazu bei, daß Biographismus und *historical criticism* in den Hintergrund gedrängt wurden.

In Eliots Essays wird allerdings kein in sich geschlossenes Lehrgebäude entwickelt, sondern eine Fülle von höchst subjektiven Anmerkungen, Einsichten, Thesen und ästhetischen Urteilen gegeben, die zumeist in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Werk oder Autor gewonnen wurden. Zu berücksichtigen ist auch die Entwicklung, die Eliot als Dichter-Kritiker durchlief und in deren Verlauf er später manche frühere Position revidierte. Eliot wandte sich radikal vom expressiven Dichtungsverständnis ab und forderte statt dessen eine nicht auf die Persönlichkeit bezogene Dichtungstheorie, denn der Dichter sei nur das Medium, in dem sich Eindrücke und Erfahrungen in besonderer und unerwarteter Weise verknüpften. Er forderte die Beschäftigung mit dem Werk anstatt mit dem Autor; denn die Wirkungen, die vom Werk ausgehen, entsprächen nicht den Vorgängen, die bei dessen Entste-

hung beteiligt seien. Ein Werk werde nur dann in richtiger Weise aufgenommen, wenn es als abgeschlossenes System von Beziehungen einzelner Elemente verstanden und dementsprechend analysiert werde. Deshalb lehnte Eliot auch die historische Einordnung der Literatur ab, durch welche diese an einen *background* angeschlossen wird, und verstand die Weltliteratur nicht als Aufeinanderfolge von Werken, sondern als zeitloses System, das durch die Schaffung neuer Werke jeweils verändert werde. Damit näherte sich Eliot einer systematischen Literaturbetrachtung, wie sie vor dem Einfluß des historischen Denkens geherrscht hatte. Es war daher nur konsequent, daß in seiner späteren Phase auch die normativen Züge in seiner Literaturkritik, die sich immer mehr zur Kultur- und Gesellschaftskritik erweiterte, stärker hervortraten.

Zu den Gründervätern des *New Criticism* gehörte auch I. A. Richards, der versuchte, der autonomen Literaturbetrachtung ein wissenschaftliches, experimentell abgesichertes Fundament zu geben.²⁷ Richards ging von der behavioristischen Stimulus-Response-Theorie aus und verstand Dichtungen als Texte, in denen die emotive, beim Empfänger Affekte auslösende Funktion der Sprache dominiere. Bei der Lektüre würden im Leser Impulse und Haltungen erzeugt, die, sobald sie in harmonischen Zusammenklang sich vereinigen, als Schönheit aufgenommen würden. Schönheit ist also nach Richards keine Qualität des Werkes selbst, sondern eine Erfahrung des Rezipienten.

Folgenreich für den *New Criticism* waren auch Richards' Thesen über die semantische Vieldeutigkeit des sprachlichen Materials. Nach Richards haben Wörter keine objektiven Inhalte, sondern lösen bei verschiedenen Rezipienten ganz verschiedene Vorstellungen in deren Bewußtsein aus. Dies hat zur Folge, daß das gleiche Werk sich in ganz verschiedener Weise im Bewußtsein seines Lesers oder Hörers widerspiegelt. Interpretation kann deshalb, weil sie das Resultat des Zusammenspiels eines komplexen Wortgebildes in einem individuellen Bewußtsein ist, immer nur subjektives Protokoll von Vermutungen sein, ohne Anspruch auf Objektivität, wie sie der *historical criticism* anstrebte. In dieser grundsätzlichen Komplexität und Vieldeutigkeit des sprachlichen Materials sah Richards jedoch keinen Mangel, sondern eine Voraussetzung für die Leistung der Sprache, bei Individuen Erfahrungen zu vermitteln und deren Bewußtsein zu formen.

Durch W. Empson, einen Schüler Richards', wurden diese Gedanken zu einer Lehre weiterentwickelt, die im *New Criticism* starken Einfluß gewinnen konnte.²⁸ Nach Empson ist *ambiguity*, die Mehrdeutigkeit, das vorherrschende Merkmal dichterischer Sprachver-

wendung: »... the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry.«.²⁹ Im Unterschied zu Richards sieht Empson den dichterischen Schaffensprozeß in dem Impuls begründet, möglichst vieldeutige komplexe Texte hervorzubringen. Damit aber war *ambiguity* nicht mehr nur Merkmal der Texte, sondern es wurde zum Wertkriterium für Dichtung erhoben.

Die poetische Leistung wurde nach der Zahl der *ambiguities* beurteilt, die Deutung selbst zur *ambiguity*-Jagd, eine Entwicklung, die von Eliot sarkastisch kommentiert wurde, als er von der »*lemon-squeezer school of criticism*« sprach.

Das von den *New Criticism* vor allem angewandte Verfahren, einen Text zu erschließen, war das *close reading*. Möglichst ohne Berücksichtigung des Autors, der Entstehungszeit, der Gattung oder ursprünglichen Funktion des Textes wurde das literarische Werk einer rein werkimmanenten Wort-für-Wort-Analyse unterzogen, deren Ziel es war, die Textur, das sprachliche Gewebe aus Klängen und Rhythmen, Bildern und vielschichtigen Bedeutungen zu erfassen. Dabei rückten vor allem die Sprachbilder in den Mittelpunkt des Interesses, weil die *imagery* als vielschichtigstes und vieldeutigstes sprachliches Mittel für diese Betrachtung am ergiebigsten war. Diese rein werkimmanente Betrachtung von Dichtung beherrschte in England und Amerika bis in die sechziger Jahre die Literaturkritik, wobei sie sich in mehrere Richtungen und Schulen zergliederte, die sich später auch historischen und psychologischen Verfahrensweisen öffneten. In Deutschland konnte sie sich erst nach 1945 durchsetzen, wo sie nach dem Irrweg einer stammes-, volks- und rassebezogenen Literaturbetrachtung wegen ihres rein ästhetischen Interesses als willkommene, politisch ungefährliche Neuorientierung begrüßt wurde.

In der Shakespeare-Forschung förderte der *New Criticism* vor allem intensive und minutiöse Sprachuntersuchungen. Durch das *close reading* trat Shakespeare weniger als der große Schöpfer von Charakteren sondern vielmehr als subtiler Sprachkünstler hervor, dessen Dramen als dichte Gewebe von Sprachbildern verstanden wurden. Zahllose Untersuchungen der Leitmotive, Bilderketten, Bildschichten, Metaphern, Anspielungen, Wortechos und Wortspiele wurden in dieser Zeit vorgenommen, deren Erkenntnisgewinn unbestritten ist. Freilich erwies sich gerade an Shakespeare sehr rasch auch das Bedenkliche dieser Literaturbetrachtung, weil darüber oft vergessen wurde, daß Shakespeares Werke Dramen sind, die für bestimmte Theaterverhältnisse und für ein bestimmtes Publikum konzipiert waren. Statt dessen las man sie wie lyrische Texte, ohne deren besondere dramatische Struktur und Dynamik

zur Kenntnis zu nehmen, und dementsprechend erfolgte auch die Analyse der Sprache zumeist nicht im Hinblick auf ihre dramatischen Funktionen.

5.3.2. Strukturalistische Textanalyse

Der *New Criticism* und seine Spielarten in anderen Kulturkreisen verfielen schließlich der Ablehnung, weil das Verfahren, sich bei der Deutung allein auf die Analyse der Impulse zu beschränken, die vom Text auf den Leser wirken, immer Gefahr lief, zur freien Assoziation und wilden Spekulation anlässlich eines Textes einzuladen. Damit war aber der wissenschaftlichen Diskussion der Boden entzogen, weil die ästhetischen Erfahrungen nur noch privater Natur und somit weder nachprüfbar noch letztlich mitteilbar waren.

Nicht zuletzt deshalb konnten ahistorische Verfahren der Textanalyse in jüngster Zeit so viel Interesse gewinnen, die den Anspruch erhoben, den Forderungen der wissenschaftlichen Logik zu genügen und objektive, durch jedermann nachprüfbare Ergebnisse zu erzielen. Da die meisten dieser Richtungen gegenwärtig noch im Stadium der Theoriebildung und Erprobung stehen, bietet sich die gegenwärtige Literaturwissenschaft als recht unübersichtliches Feld dar, in dem hermeneutische Verfahren neben ahistorischen Analysemethoden stehen, Richtungen mit dogmatischem Anspruch sich gegenseitig die Existenzberechtigung absprechen und eine allgemeine terminologische Verwirrung herrscht. Unter ihnen soll hier nur der Strukturalismus skizziert werden, weil dieser nicht nur am weitesten in der Theorie und Begriffsbildung fortgeschritten ist, sondern auch den größten Einfluß auf die Literaturwissenschaft im anglo-amerikanischen Kulturkreis gewinnen konnte.

Der Strukturalismus, der sich als allgemeine wissenschaftliche Methode in den sechziger Jahren in verschiedenen Wissenschaften durchzusetzen vermochte, reicht in seinen Anfängen auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Zu seinen Begründern gehört an erster Stelle der Sprachwissenschaftler F. de Saussure, welcher der bis dahin diachronisch orientierten Sprachwissenschaft das Konzept einer synchronen, die Sprache als System erforschenden Linguistik entgegensetzte.³⁰ Saussure verstand die Sprache nicht als Organismus, der sich historisch nach ihm innewohnenden Gesetzen entfaltet oder als Summe aller sprachlichen Äußerungen, sondern als System willkürlich gewählter Zeichen (*signifiants*), die auf Sachverhalte (*signifiés*) verweisen.

Als Elemente eines Systems ist den Zeichen keine unveränderliche

Bedeutung zugeordnet, sondern sie erhalten ihre Bedeutung aus den Beziehungen zu anderen Zeichen und damit aus dem Stellenwert innerhalb eines Systems. Funktion und Bedeutung eines Zeichens können also nur aus dessen Relationen innerhalb des Systems erschlossen werden. Von diesem sprachlichen System, von Saussure als *langue* bezeichnet, über das der Mensch unbewußt verfügt, ist die *parole*, die individuelle Äußerung eines Menschen zu unterscheiden, in dem die Zeichen der *langue* ausgewählt und nach den Regeln des Systems zusammengesetzt werden. Das Interesse des linguistischen Strukturalismus richtete sich also zunächst darauf, über die Analyse der *paroles* das zugrunde liegende System der *langue* zu erforschen. Bald wurde erkannt, daß der Strukturalismus nicht nur eine linguistische Methode war, sondern zu einem allgemeinen noetischen Prinzip erweitert werden konnte, das auf die Erforschung aller Informationssysteme anwendbar war und damit von der Soziologie, Ethnologie, Psychologie übernommen werden konnte. Nachdem von Levi-Strauss das strukturalistische Verfahren mit Erfolg in die Ethnologie eingeführt worden war, wurde der Strukturalismus schließlich auch in die Literaturwissenschaft eingebürgert, weil man hoffte, sowohl den Impressionismus und Subjektivismus der werkimmanenten Interpretation als auch die historische Literaturforschung durch eine Methode ablösen zu können, die strengen wissenschaftlichen Normen entsprach.

Die strukturalistische Tätigkeit in der Literaturwissenschaft richtet ihr Interesse sowohl auf die Erforschung literarischer Systeme als auch auf die Analyse einzelner Texte. Werden literarische Systeme, also ahistorische Textgruppen wie Märchen, die Werke einer literarischen Epoche oder Bewegung, oder aber historische Gattungen zum Gegenstand struktureller Erkenntnis gemacht, so wird das einzelne Werk als *parole* verstanden, das aufgrund einer literarischen *langue*, eines zu erforschenden Systems von Zeichen, Regeln und Normen literarischer Kommunikation gebildet wurde.

Bei der Anwendung der strukturellen Tätigkeit auf die Analyse eines einzelnen Textes wird von der Voraussetzung ausgegangen, daß dieser durch zwei Grundoperationen gebildet wurde, die bei der Verwendung eines jeden Zeichensystems angewandt werden: der Selektion und der Kombination. Unter Selektion wird die Auswahl eines Elementes (eines Lautes, eines Wortes, einer Metapher, einer Figur etc.) aus einem *Paradigma* verstanden, d. h. einer Klasse von Elementen, die in mindestens einem Merkmal übereinstimmen, sonst aber voneinander unterschieden sind. Unter Kombination wird die Zusammenfügung dieser ausgewählten Elemente zu einem *Syntagma* verstanden, d. h. zu einem System, in dem die

Art der Abfolge und Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen diesen ihre Bedeutung zuweist. Die strukturalistische Tätigkeit versucht nun, die beiden Grundoperationen, die einen spezifischen Text hervorgebracht haben in genau festgelegten Schritten, die auch in Regeln gefaßt werden können, zu rekonstruieren³¹. Die strukturelle Textanalyse geht damit gleichsam in umgekehrter Richtung den Weg, der zur Konstitution eines Textes beschritten wurde und kann gewissermaßen als gegenläufige Nachahmung des schöpferischen Vorgangs der Textherstellung verstanden werden. Ziel dieser Operation ist es, die Struktur des Textes zu erkennen, d. h. den Text als System zu rekonstruieren, so daß dieser sich dem intellektuellen Verständnis erschließt.

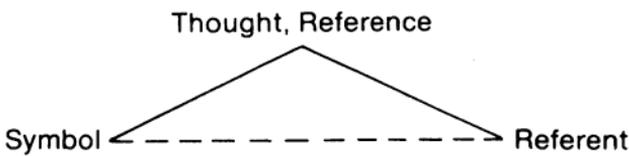
Wie schon diese Skizze literaturwissenschaftlicher Grundpositionen zeigt, lassen sich die methodischen Differenzen und damit die historische Entwicklung der Literaturwissenschaft einmal auf die verschiedenen Vorverständnisse über das Wesen der Literatur, zum anderen auf die verschiedenen erkenntnisleitenden Interessen zurückführen. Beide haben jeweils zu spezifischen Fragestellungen geführt und damit die Ausbildung verschiedener Methoden gefördert. Wie jeder andere Gegenstand erschließt sich auch die Literatur immer nur nach Maßgabe des Vorverständnisses und der Fragestellungen, mit dem der Erkennende seinem Gegenstand gegenübertritt. Ein literarischer Text erschließt sich in jeweils anderer Weise, wenn er als zeitloses ästhetisches Objekt, als biographisches oder sozioökonomisches Dokument, als Zeugnis des Zeitgeistes, als tiefenpsychologisches Protokoll oder als Gestaltung von Archetypen, als zweckloses Sprachspiel oder komplexes Zeichensystem verstanden wird. Der Blick in die Geschichte der Wissenschaft ist deshalb unverzichtbar, weil er dazu zwingt, das eigene Gegenstandsverständnis und die eigenen Wege immer wieder kritisch zu überprüfen.

6. Die Analyse des literarischen Werks

Wie die Geschichte der Literaturwissenschaft zeigt, erfolgte die Ablösung der verschiedenen Fragestellungen und Methoden durch neue nicht zuletzt aus der Erkenntnis heraus, daß die bisherigen immer nur einzelne Aspekte erfaßten, nicht aber das literarische Werk insgesamt einschließlich aller an seiner Produktion und Rezeption beteiligten Personen und Faktoren. Auch die intensive literaturtheoretische Diskussion der letzten Jahre, die unter dem Einfluß der Linguistik, des Strukturalismus und der Kommunikationstheorie geführt wurde, ist von dem Ziel bestimmt, mit den von diesen Wissenschaften bereitgestellten Modellen und analytischen Verfahren das literarische Werk und die literarische Kommunikation exakter und umfassender als bisher beschreiben zu können. Alle diese neueren Versuche gingen dabei einhellig von einem Grundverständnis des literarischen Werks aus: daß es sich bei ihm nicht um ein Gebilde handle, dem der Status unveränderlicher Substanz zukomme, sondern daß es ein Zeichensystem besonderer Art sei. Für das Verständnis moderner Analyse- und Beschreibungsverfahren ist deshalb die Kenntnis des Zeichens, seines Wesens und seiner Funktionen Voraussetzung.

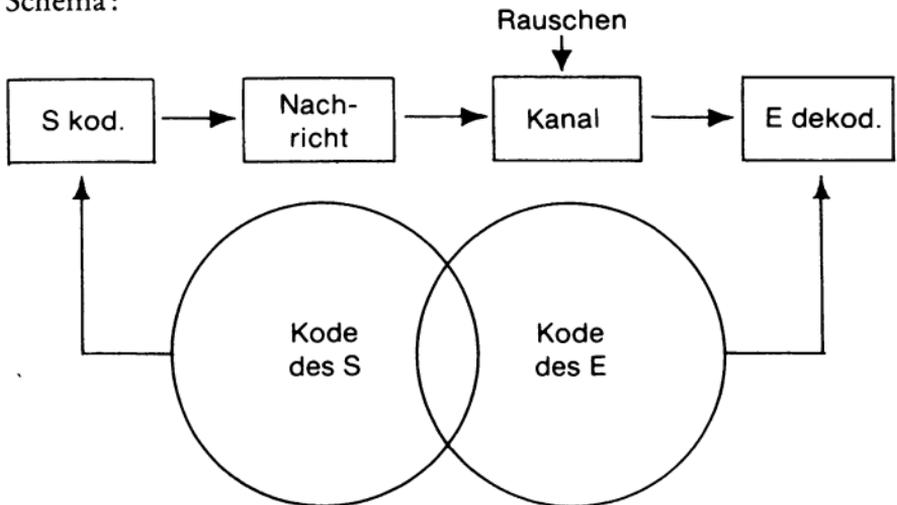
6.1. Die Struktur des Zeichens

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Zeichen läßt sich bis zu Heraklit (ca. 544—483 v. Chr.) zurückverfolgen und reicht über Platon, Aristoteles, Augustinus, die mittelalterliche Scholastik, Philosophen der Neuzeit wie z. B. F. Bacon, J. Locke und vor allem G. W. Leibniz bis in die moderne Zeit, wo sie sich dann insbesondere durch die Arbeiten von Peirce, Morris u. a. als Semiotik, d. h. als diejenige Wissenschaft, die »alle kulturellen Vorgänge [. . .] als Kommunikationsprozesse untersucht«, selbständig machte.¹ Zeichen sind Mittel, die im Vollzug des täglichen Lebens, in Wissenschaft und Kunst ständig gebraucht werden und ohne die weder Denken noch Kommunikation noch gesellschaftliches Leben überhaupt möglich wäre. Schöpfung und Gebrauch von Zeichen sind daher Grundbedingungen jeder Form sozialen Lebens. Ein Zeichen (ein Ding, Vorgang oder Sachverhalt) ist etwas, das stellvertretend für etwas anderes steht. Seine theoretische Form läßt sich nach Ogden/Richards² in folgendem Schema darstellen:



Die Position *Symbol* repräsentiert den materialen Aspekt des Zeichens (Buchstabe, Laut, Farbe, Gebärde etc.), ohne den das Zeichen nicht wahrnehmbar wäre. Die Linie, die zu *Thought, Reference* führt, zeigt an, daß mit dem Zeichenkörper (Signifikant) jeweils eine Vorstellung (Signifikat) im Bewußtsein des Zeichenbenutzers verknüpft ist; sie ist der Sinn (*sense, meaning*) des Zeichens. Über diese Vorstellung im Bewußtsein ist das Symbol mit dem Referent, einem Gegenstand oder Sachverhalt in der Wirklichkeit verbunden, für den es steht. Die Beziehung *Symbol-Referent* wird zumeist als eine direkte empfunden, worauf die unterbrochene Linie hinweist; sie ist aber nur scheinbar gegeben. Daß die Verbindung zwischen den beiden Positionen nur im Bewußtsein des Zeichenbenutzers geknüpft wird, begründet, warum Zeichen willkürlich ihren Entsprechungen in der Wirklichkeit zugeordnet sind und nicht aufgrund naturgesetzlicher Notwendigkeit.

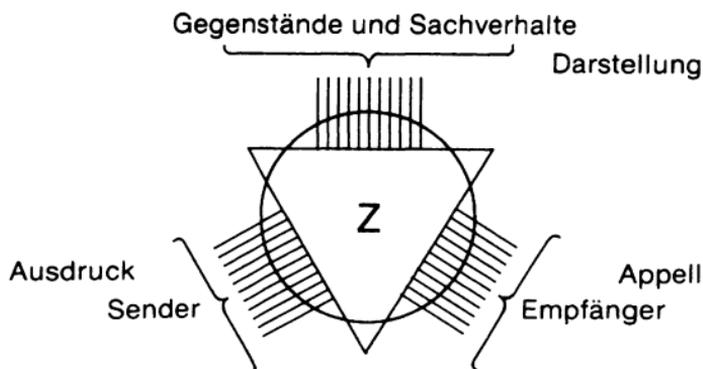
Ein Zeichen kann niemals allein auftreten, sondern kommt immer nur als Element einer organisierten Menge (Zeichenklasse) vor. Eine derartige Menge, die alle Zeichen einer bestimmten Art zusammen mit den Regeln enthält, nach denen sie ausgewählt, zusammengesetzt und benutzt werden dürfen, heißt Repertoire, Kode oder *langue*. Ein Zeichenbenutzer kann daraus einzelne Zeichen wählen und zusammenstellen, um eine Information zu übermitteln; diese Zeichengruppe wird als Nachricht (*message, parole*) bezeichnet. Jeder Kommunikationsvorgang folgt deshalb dem Schema:



Der Sender S wählt aus einem ihm bekannten Kode, von dem er annimmt, daß ihn auch der Empfänger E zumindest teilweise beherrscht (deutsche, englische Sprache etc.) – worauf die partielle Überschneidung der beiden Kodes hinweist –, Zeichen aus, um seinen Bewußtseinsvorstellungen (Signifikaten) Zeichenkörper (Signifikanten) zuzuordnen (Kodierung). Er schickt sodann die ausgewählte Zeichenmenge (Nachricht) über den Kanal an den Adressaten. Unter dem Kanal sind sowohl die physischen Bedingungen zu verstehen, die eine Zeichenübermittlung ermöglichen (z. B. Rufweite, Sichtweite, Brief, Buch, Tonband, etc.), als auch die physische und psychische Bereitschaft des Empfängers, die Zeichen aufzunehmen. Ist dies gegeben, so wird die Zeichenfolge dekodiert, d. h. der Empfänger entnimmt der Nachricht die Information, indem er den Signifikanten wiederum Signifikate zuordnet. Während der Übermittlung kann es zu Störungen kommen, die mit einem Fachausdruck aus der elektrischen Nachrichtenübermittlung als ›Rauschen‹ bezeichnet werden. Dieses Rauschen kann in Abhängigkeit vom gewählten Medium durch Nebengeräusche, undeutliche Artikulation, Unleserlichkeit, Druckfehler etc. verursacht werden.

6.2. Die Funktionen des Zeichens und der Zeichencharakter der Texte

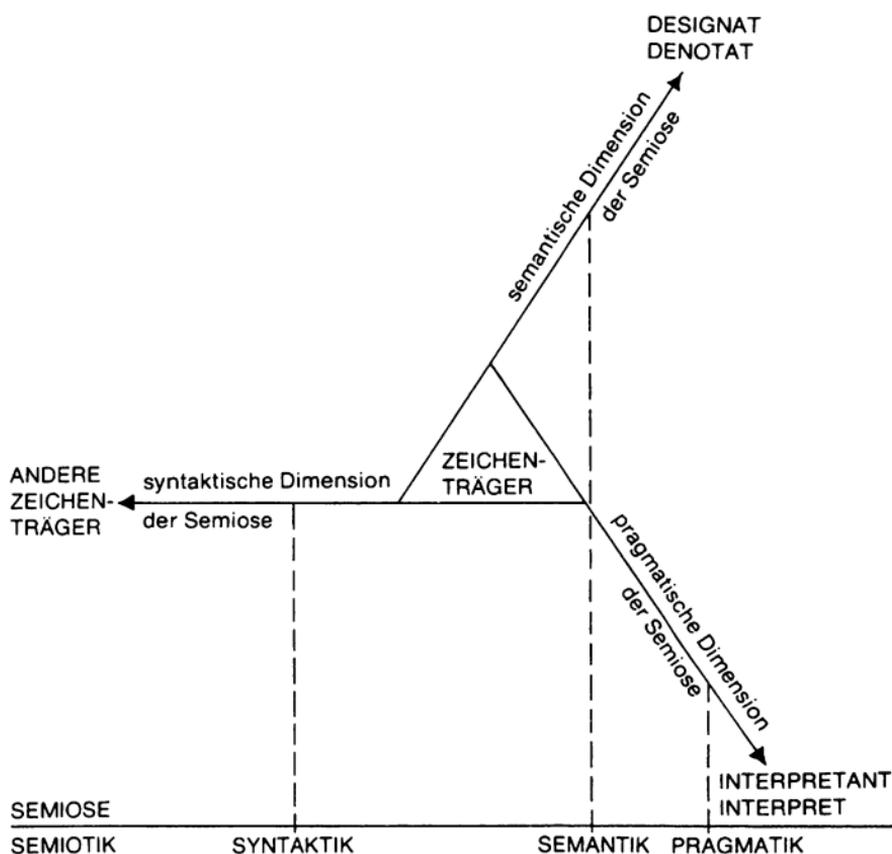
Die besondere Struktur des Zeichens ermöglicht dessen mehrfache Verwendung, die nach einem Modell des Sprachpsychologen K. Bühler in drei Funktionen aufgedgliedert werden kann. Das Schema Bühlers:³



Nach diesem Schema lassen sich beim Sprachzeichen drei semantische Funktionen unterscheiden: Es fungiert als Symbol, weil es

Gegenständen und Sachverhalten in der Wirklichkeit zugeordnet ist; es ist Symptom, insofern es Ausdruck eines Senders ist und auf dessen Verfassung und Absichten zurückweist; und es ist schließlich Signal, weil es das Verhalten des Empfängers zu beeinflussen vermag. Bereits an diesem Modell wird deutlich, daß eine vollständige Erfassung eines Zeichens nur möglich ist, wenn alle Funktionen beachtet werden.

Durch das Modell Bühlers können lediglich die Funktionen eines Zeichens erfaßt werden. Es bildet jedoch nicht die Struktur eines Zeichens ab, das selbst wiederum aus verschiedenen Zeichenelementen aufgebaut ist, wie dies bei allen Zeichensystemen der Fall ist, die wie die Sprache oder nach deren Vorbild über eine Syntax verfügen, d. h. über einen Regelapparat, der die Zusammensetzung der Zeichenelemente zu Zeichen ermöglicht. Für diese Zeichensysteme erweist sich das von Ch. W. Morris entworfene Modell als geeigneter. Das Schema nach Morris:‘



Danach fungiert der Zeichenträger als Vermittler zwischen den einzelnen Dimensionen. Er ist Interpretant für die Interpreten

(Sender oder Empfänger), d. h. durch ihn wird es diesen überhaupt möglich, vom Zeichen Kenntnis zu nehmen. Die Symptom- und Signalfunktionen Bühlers sind in dieser Position zusammengefaßt. Mit Designat und Denotat werden von Morris ähnlich wie in Bühlers Darstellungsfunktion sowohl die real existierenden Dinge als auch die nur im Bewußtsein existierenden Bedeutungen bezeichnet, auf die der Zeichenträger verweist. Die dritte Dimension verweist schließlich auf die Beziehung, die ein Zeichen mit anderen Zeichen eingehen kann und die über die Bedeutung des Zeichens entscheidet. Damit entwirft Morris drei Dimensionen, die syntaktische, die semantische und die pragmatische als mögliche Aspekte des einen Prozesses, in dem Zeichen fungieren, der Semiose. Dementsprechend befaßt sich die Syntaktik mit den Beziehungen der Zeichen untereinander; die Semantik untersucht die Beziehungen zwischen Zeichen und den ihnen zugeordneten Bedeutungen und den Gegenständen; die Pragmatik erforscht die Beziehungen zwischen den Zeichen und ihren Benutzern.

Aufgrund dieses Modells kann jeder sprachliche Text als Zeichen aufgefaßt werden, das hierarchisch aus Teilzeichen aufgebaut ist: aus den Phonemen als kleinsten Einheiten werden Morpheme gebildet, die ihrerseits wieder zu Sätzen zusammengeschlossen werden. Durch die Fügung der Sätze entsteht der Text.

Analysiert man einen Text im Hinblick auf dessen syntaktische Dimension, so stellt er sich als Gebilde dar, das durch vielfältige Beziehungen zwischen seinen einzelnen Elementen konstituiert wird.⁵ Er muß über eine Mindestgröße verfügen, die den Aufbau von syntagmatischen Beziehungen überhaupt ermöglicht (in der Regel zwei Sätze) und nach außen gegenüber anderen Zeichenseerien abgeschlossen sein. In dieser Perspektive richtet sich das Interesse vor allem auf die Teilzeichen, die verwendet, und die Regeln, nach denen diese zusammengesetzt wurden, weil diese die Eigenart des Textes bestimmen.

Wird ein Text im Hinblick auf dessen semantische Dimension betrachtet, so stellt er eine Bedeutungseinheit dar, d. h. ein Zeichen, das auf einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit bezogen ist. Die Bausteine, aus denen ein Text in der semantischen Perspektive gefügt ist, sind die Seme als kleinste Bedeutungselemente, die in einem Sprachzeichen enthalten sind. Jedes Sprachzeichen kann also von seinem Signifikat her als eine Vereinigung mehrerer Seme verstanden werden. Die Summe aller in einem Text vorkommenden Seme ergibt jeweils das Thema des Textes. Aus der Perspektive der Semantik wird ein Text durch sein Thema konstituiert, d. h. Einheit und Umfang des Textes ergeben sich daraus, ob die Signifikate der

Sprachzeichen sich noch unter einem gemeinsamen Merkmal zusammenschließen lassen. Ein so verstandener Text kann dann auf seinen Wahrheitsgehalt hin untersucht werden, d. h. inwiefern die Denotate und Designate der Zeichen Aussagen über die Wirklichkeit machen. Eine solche Analyse hat jeweils ein Wirklichkeitsmodell einzubeziehen, in dem festgelegt ist, welchen Arten von Signifikaten der Status des Wirklichen zugesprochen wird und welchen nicht. So könnte z. B. ein bestimmtes Wirklichkeitsverständnis literarischen Texten, die nur Bewußtseinsinhalte (Denotate) aufweisen, der Wahrheitsanspruch verweigert werden, was dann konsequent zur Ablehnung der Literatur als Lüge bzw. Hirngespinnst führen würde.

Wird ein Text im Hinblick auf dessen pragmatische Dimension untersucht, so erscheint er als Mittel, mit dem Individuen zu irgendwelchen Zwecken untereinander in Kommunikation treten. Art und Umfang des Textes werden in dieser Perspektive deshalb durch den Zweck bestimmt, den Menschen gegenüber anderen verfolgen, was nichts anderes heißt, als daß Texte jeweils von Menschen für Menschen mit jeweils unterschiedlicher biologischer, psychischer, sozialer und historischer Prägung gestaltet werden, so daß durch die pragmatische Perspektive die ganze Problematik exakter Erforschbarkeit menschlicher Wesen und ihrer Verhaltensweisen in die Untersuchung von Texten eingebracht wird. Ein Verzicht auf diese Dimension des Zeichens Text um der Exaktheit der wissenschaftlichen Beschreibungsverfahren willen und eine Beschränkung auf die Syntaktik oder Semantik würde aber zwangsläufig nur zu Teilergebnissen führen, deren Bedeutung überdies letztlich fragwürdig bliebe, weil die Pragmatik die wichtigste Dimension des Textes darstellt, denen alle anderen nachgeordnet sind. Die Einbringung anthropologischer, sozialer und historischer Fragestellungen in die Textwissenschaft ist deshalb bei aller wissenschaftlichen Problematik, die damit verbunden ist, unverzichtbar. Und weil es sich bei den Produzenten und Rezipienten von Texten jeweils um verschiedene Individuen handelt, ist zwischen Produktion und Rezeption eines Textes immer eine unaufhebbare »kommunikative Differenz« gegeben,⁶ d. h. ein Text wird in immer anderer Weise aufgenommen, als er hervorgebracht wurde, er wird in anderer Weise verstanden, als er gemeint war.

Dies bedeutet aber, daß ein Text aus pragmatischer Sicht nicht eine unveränderliche Größe ist, sondern als dynamischer Prozeß verstanden werden muß, der von den verschiedensten an der Kommunikation beteiligten Faktoren beeinflusst wird. In letzter Konsequenz existiert also ein Text so viele Male und auf so viele Arten,

wie er aufgenommen, d. h. verwendet wird. Eine Textwissenschaft, deren Erkenntnisziele objektive, d. h. allgemein gültige und jederzeit nachprüfbare Ergebnisse sind, muß sich von der pragmatischen Dimension ihres Gegenstandes immer in Frage gestellt sehen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Texten ist jedoch trotzdem möglich, vorausgesetzt, man bleibt sich dieser Grundgegebenheit bewußt, weil Individuen nicht isolierte Einheiten sind, sondern in ihrem Verhalten bis zu einem gewissen Grad sozialen Normen unterliegen. Diese sind geschichtlicher Natur und damit der historischen Erforschung zugänglich. Die Konzeption von historischen Epochen, die Untersuchung ihrer Denkformen, Sehweisen und Verhaltensnormen, die Erforschung der Autoren und des intendierten Publikums sowie des kulturellen Wissens der Entstehungszeit eines Textes haben somit in einer umfassenden Textbetrachtung ihren systematischen Ort und sind für das Verständnis eines Textes von fundamentaler Bedeutung.

6.3. *Das literarische Werk als Zeichen*

Die verschiedenen Methoden, welche in der Geschichte der Literaturwissenschaft einander ablösten, lassen sich aus semiotischer Sicht als Wechsel des Erkenntnisinteresses für einzelne Aspekte des gesamten Vorganges literarischer Kommunikation verstehen. Während z. B. im Positivismus oder in der tiefenpsychologischen Literaturdeutung pragmatische Gesichtspunkte dominierten, ist der *New Criticism* ein Beispiel für die Einschränkung der Perspektive auf die Syntaktik und textinterne Semantik des literarischen Werks. Der semiotische Ansatz der Textbetrachtung läßt sich auf literarische Werke nur dann fruchtbar anwenden, wenn deren Eigenart Rechnung getragen wird. Dabei ist zunächst zu berücksichtigen, daß das literarische Werk nicht eine Sprachhandlung in einer gegebenen Situation ist, sondern das Produkt kreativer sprachlicher Tätigkeit. Dies bedeutet, daß ein literarischer Text nicht primär im Hinblick auf seine Funktion in einer bestimmten Redesituation der empirischen Handlungswelt entworfen wurde, sondern als abgeschlossenes, speicherungsfähiges Zeichensystem. Dementsprechend tritt dem Rezipienten der literarische Text isoliert entgegen, ohne die Deutungshilfen der Redesituation. Die Intention des literarischen Textes ist demnach auch nicht primär auf die Bewältigung einer Situation in der gesellschaftlichen Handlungswelt durch das Übermitteln einer Information, einer Kundgabe oder eines Appells gerichtet, sondern auf die Darstellung von Sachverhalten,

Raum- und Zeitvorstellungen, Figuren oder Handlungsabläufen. Das literarische Werk bietet sich deshalb in drei Aspekten seinem Rezipienten dar: als materieller Zeichenträger und dessen Speicher (Buch, Manuskript, Tonband), als mehrdimensionaler Text, der für den Rezipienten die Aufgabe stellt, diesen nach Maßgabe seines Könnens und seiner Bereitschaft zu entschlüsseln, und schließlich als Darstellung von Sachverhalten und Vorgängen, die im Bewußtsein des Rezipienten aufgrund und nach Maßgabe seines Textverständnisses entstehen.

Da alle diese Aspekte als Zeichen in der literarischen Kommunikation fungieren, stehen sie zueinander in relativer Unabhängigkeit, haben nicht den Status unveränderlicher Substanz, sondern können immer nur in Abhängigkeit von historischen Bedingungen wahrgenommen und verstanden werden.

Die Art, wie in einem literarischen Text Information übermittelt wird, geschieht durch die Bildung eines sekundären Zeichensystems, das über dem primären System der Sprache errichtet wird, indem dessen Zeichenelemente in neuer Weise semantisiert, d. h. zur ästhetischen Informationsübermittlung verwendet werden. Dabei können prinzipiell alle Aspekte der einzelnen primären Sprachzeichen, ihre materielle Basis, durch die ihre Speicherung möglich ist, ebenso wie die Konnotationen, oder ganze Zeichensequenzen zum Aufbau des sekundären Systems verwendet werden. Dem Rezipienten eines literarischen Werks ist somit die Aufgabe gestellt, Zeichenmaterie, Text und Darstellung zu analysieren, um den sekundären, ästhetischen Kode so vollständig wie möglich zu erfassen.

6.4. Die Analyse des literarischen Werks

6.4.1. Die Ebene der Zeichenträger

Von der Annahme ausgehend, daß jeder Aspekt der primären Zeichen semantisiert werden kann, muß eine Analyse auch deren materielle Aspekte, Druckbild, Lautgestalt und Rhythmus ebenso wie den Speicher einbeziehen, da bereits die Wahl des Speichers, dessen Aufmachung, Ausstattung oder Format ästhetische Signalfunktion haben kann. So wählte z. B. Ben Jonson für die Ausgabe seiner Dramen 1616 das Folioformat statt des zu seiner Zeit für Dramen üblichen Quartformats, um darzutun, daß er seine Dramen als Dichtungen und nicht als sublitterarische Produkte gewürdigt wissen wollte, eine Provokation, die ihre Wirkung zu ihrer

Zeit nicht verfehlte. Druckbild, Satzspiegel, Interpunktion oder außergewöhnlicher Zeilenfall können ebenfalls in den Dienst der Informationsübermittlung gestellt werden. So signalisiert ein nicht ausgefüllter Satzspiegel häufig, daß es sich beim Text um ein Gedicht handelt, wodurch der Leser bereits vor Beginn der Lektüre angewiesen wird, eine bestimmte Einstellung gegenüber dem Text einzunehmen. Der Verzicht auf Interpunktion im letzten Abschnitt von J. Joyces *Ulysses* deutet an, daß es sich hier nicht um rationale Rede, sondern um den Bewußtseinsstrom der träumenden Molly Bloom handelt, in dem Bilder, Erinnerungen, kaum artikulierte Vorstellungen, Sehnsüchte und Wünsche durcheinanderfluten.

Eine Semantisierung des Druckbildes besonderer Art sind die sogenannten Figurengedichte, in denen durch die Druckanordnung Bilder erzeugt werden, wie z. B. ein Altar, eine Säule etc., die zur Darstellung des Textes in Beziehung stehen. Ein berühmtes Beispiel ist das Gedicht »*Easter-Wings*« (1633) des *metaphysical poet* George Herbert (1593 – 1633). Durch verschiedene Zeilenlängen sind die beiden Strophen als Flügel geformt, wobei die Argumentation im Text so geführt ist, daß in den Langzeilen das Wirken göttlicher Gnade, in den Kurzzeilen der hilfsbedürftige spirituelle Zustand des Menschen vorgestellt wird.

Easter-wings

LORD, who createdst man in wealth and store,
 Though foolishly he lost the same,
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories:
 Then shall the fall further the flight in me.

My tender age in sorrow did beginne:
 And still with sicknesses and shame
 Thou didst so punish sinne,
 That I became
 Most thinne,
 With thee
 Let me combine
 And feel this day thy victorie:
 For, if I imp my wing on thine,
 Affliction shall advance the flight in me.

Ein Meister in der Einbeziehung der graphischen Ebene in die ästhetische Information ist Laurence Sterne (1713 – 1768). In sei-

nem Roman »*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*« (1760–1767) verwendete er verschiedene Drucktypen, fügte schwarze und marmorierte Seiten ein und bildete durch die Zeilenanordnung illustrierende graphische Figuren. Besondere Effekte erzielte er mit Asterisken, durch die er Wörter und ganze Sätze ersetzte. Damit erzeugte er bewußt eine Störung in der Informationsvergabe an den Leser, die diesen erst recht zur Entzifferung anspornt. So schildert z. B. der Erzähler Tristram Shandy im 17. Kapitel des 5. Buches einen tragikomischen Vorfall, der ihm als Kind zustieß:

»The chamber-maid had left no ***** *** under the bed: – Cannot you contrive, master, quoth *Susannah*, lifting up the sash with one hand, as she spoke, and helping me up into the window seat, with the other, – cannot you manage, my dear, for a single time, to **** * * * * *?«

I was five years old. – *Susannah* did not consider that nothing was well hung in our family, – so slap came the sash down like lightning upon us; – Nothing is left, cried *Susannah*, nothing is left – for me, but to run my country.« –

Zugleich wird dadurch die Atmosphäre der Prüderie vermittelt, in der bestimmte Körperfunktionen nicht direkt angesprochen werden durften.

Zur Ebene der Zeichenträger gehören auch die Aspekte des Lautbildes und des Rhythmus, die in der literarischen Kommunikation auf vielfältige Weise semantisiert werden können.

Die in der europäischen Kultur am meisten standardisierten Techniken, das Lautsystem zu semantisieren, sind Alliteration, Reim und Onomatopöie, die Lautmalerei, die in vielfältigen Spielarten verwendet werden. Durch sie lassen sich in Texten Beziehungen zwischen Wörtern, Wortsequenzen und Sätzen sowie zwischen Bedeutung und Klangbild herstellen, die im sekundären System Funktionen erhalten. Alliteration und Reim können z. B. ganz allgemein als Signal verwendet werden, daß es sich um Dichtung handelt, wie z. B. in der altenglischen Stabreimdichtung, in der Zahl und Anordnung der Stäbe den Vers konstituieren. Daneben können aber auch diese phonologischen Äquivalenzen dazu eingesetzt werden, in einzelnen Texten bestimmte Stellen zu markieren, Gliederungen im Text vorzunehmen, Querverbindungen und Oppositionen im Text herzustellen, oder Ironiesignale zu geben. So kann im Drama der Shakespeare-Zeit, in dem der reimlose fünfhebige Jambus (Blankvers) das konventionelle Medium war, durch die Verwendung des Reims eine Stelle besonders markiert oder das Ende eines Monologs oder Auftritts angezeigt werden. Ein Beispiel für eine durch den Reim hervorgehobene extreme Opposition, die

zugleich die paradox verschränkte Aussage der Zeilen unterstreicht und zugleich ironisiert, ist *Romeo and Juliet*, II, 3, 9–10:

The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave, that is her womb.

Ein Beispiel für Ironisierung durch exzessive Verwendung der schmückenden Alliteration bietet *A Midsummer Night's Dream*, V, 1, 145–146:

Whereat, with blade, with bloody blameful blade,
He bravely broach'd his boiling bloody breast;

Eine besonders kunstvolle Reimgestaltung zeichnet die Dichtung G. Herberts aus. In *Clasping of hands* ist das Thema die Vereinigung des Gläubigen mit Gott, die spirituelle Wiederherstellung und Erhöhung. Dementsprechend sind die Schlüsselwörter *mine, thine, restore, more* in Reimpositionen gesetzt:

Clasping of hands

LORD, thou art mine, and I am thine,
If mine I am: and thine much more,
Then I or ought, or can be mine.
Yet to be thine, doth me restore;
So that again I now am mine,
And with advantage mine the more,
Since this being mine, brings with it thine,
And thou with me dost thee restore.
If I without thee would be mine,
I neither should be mine nor thine.

Lord, I am thine, and thou art mine:
So mine thou art, that something more
I may presume thee mine, then thine.
For thou didst suffer to restore
Not thee, but me, and to be mine,
And with advantage mine the more,
Since thou in death wast none of thine,
Yet then as mine didst me restore.
O be mine still! still make me thine!
Or rather make no Thine and Mine!

In *Deniall*, das von der Unfähigkeit des Dichters ohne die Hilfe der göttlichen Gnade handelt, wird in den ersten fünf Strophen eine Reimerwartung in der letzten Zeile aufgebaut, die entsprechend der Argumentation enttäuscht wird. Erst in der letzten Strophe, einer Bitte um Erhöhung, wird die Reimerwartung eingelöst.

Deniall

WHEN my devotions could not pierce
Thy silent eares;
Then was my heart broken, as was my verse:
My breast was full of fears
And disorder:
My bent thoughts, like a brittle bow,
Did flie asunder:
Each took his way; some would to pleasures go,
Some to the warres and thunder
Of alarms.
As good go any where, they say,
As to benumme
Both knees and heart, in crying night and day,
Come, come, my God, O come,
But no hearing.
O that thou shouldst give dust a tongue
To crie to thee,
And then not heare it crying! all day long
My heart was in my knee,
But no hearing.
Therefore my soul lay out of sight,
Untun'd, unstrung:
My feeble spirit, unable to look right,
Like a nipt blossome, hung
Discontented.
O cheer and tune my heartlesse breast,
Deferre no time;
That so thy favours granting my request,
They and my minde may chime,
And mend my ryme.

Eine besondere, illustrierende Beziehung zwischen Aussage, Metrum und Reim stellt A. Pope an einer Stelle in *An Essay on Criticism* her, in der er poetische Plattheiten und Verstöße gegen die Verskunst anprangert, wie z. B. das Zusammentreffen von Vokalen (Hiatus), den Aufbau einer Zeile nur aus Einsilblern, abgenutzte Reime etc., und diese Kunstfehler gleichzeitig demonstriert.

These *Equal Syllables* alone require,
Tho' oft the Ear the *open Vowels* tire,
While *Expletives* their feeble Aid *do* join,
And ten low Words oft creep in one dull Line,
While they ring round the same *unvary'd Chimes*,

With sure *Returns* of still *expected Rhymes*.
 Where-e'er you find *the cooling Western Breeze*,
 In the next Line, it *whispers thro' the Trees*;
 If *Chrystal Streams* with *pleasing Murmurs* creep,
 The Reader's threaten'd (not in vain) with *Sleep*.
 Then, at the *last*, and *only* Couplet fraught
 With some *unmeaning* Thing they call a *Thought*,
 A *needless Alexandrine* ends the Song,
 That like a wounded Snake, drags its slow length along.

(Z. 344–357)

Wenn die Willkürlichkeit der Beziehung von Zeichengestalt und dem Gegenstand oder Sachverhalt, auf den diese hinweist, durch eine imitatorische ersetzt wird, spricht man von Lautmalerei oder Onomatopoiie. Bei der Analyse dieses Phänomens wird häufig von der Auffassung ausgegangen, daß die Lautfolge allein und eindeutig die Bedeutung signalisiere. Dies ist ein Irrtum. Vielmehr kann jede Lautfolge auf ein ganzes Spektrum von Sachverhalten und Vorgängen imitatorisch verweisen. Erst die Bedeutung der Wörter legt fest, worauf sich die Lautmalerei bezieht. So kann z. B. eine Häufung von S-Lauten potentiell auf das Rauschen des Wassers oder des Windes, auf das Zischen einer Schlange oder auf die Gehässigkeit einer Rede verweisen, nicht aber z. B. auf ein Hämmern oder auf Löwengebrüll. Aber erst durch die Bedeutung der Wörter wird erkennbar, welche akustische Vorstellung aus dem imitatorischen Lautpotential abgerufen wird. Dies kann eindrucksvoll an einem Experiment John Crow Ransoms⁶⁴ abgelesen werden, der die stark lautmalende Verszeile Tennysons in *The Princess*, VII:

The murmuring of innumerable bees
 durch zwei kleine Eingriffe veränderte zu
 the murdering of innumerable beeves,
 eine Zeile, die keinerlei onomatopöetischen Charakter mehr zeigt.

Zu den materiellen Aspekten des Zeichens gehört auch der Rhythmus, der durch die Betonungsverhältnisse in den Wörtern und durch die Fügung der Wörter erzeugt wird. Von ihm gehen besonders suggestive, weil irrationale Wirkungen auf Rezipienten aus. Seine stärkste Wirkung kann er allerdings dann entfalten, wenn der natürliche Wort- und Satzrhythmus mit einer gleichmäßigen prosodischen Zusatzstruktur unterlegt wird, dem Metrum, mit dem der gegebene Rhythmus in Interaktion treten kann und dadurch in seiner Eigenart deutlicher hervortritt. Im europäischen Kulturkreis haben sich drei prosodische Systeme herausgebildet, die sich in Abhängigkeit von den prosodischen Grundverhältnissen der jewei-

ligen Sprachen durchgesetzt haben: das silbenmessende System in der griechischen und lateinischen Sprache; das silbenzählende in den romanischen Sprachen und das silbenwiegende in den germanischen Sprachen. Da der Jambus ($x\hat{x}$), bei dem auf eine unbetonte Silbe jeweils eine durch expiratorischen Akzent (Atemdruck) beschwerte Silbe folgt, der prosodischen Struktur des Englischen am meisten entspricht, vermochte dieser die englische Dichtung jahrhundertlang zu beherrschen (z. B. Chaucer-Vers, Blank-vers, *heroic couplet*). Durch die Verwendung metrischer Zusatzstrukturen kann zunächst der dichterische Charakter eines Textes allgemein signalisiert werden. Durch den Wechsel von metrischen Passagen mit Prosa können aber auch vielfältige Bedeutungen übermittelt werden. So entspricht der Wechsel von Blankvers und Prosa in Shakespeares *Henry IV* dem Wechsel von höfischer Welt und derbem Wirtshausmilieu. In *King Lear* dagegen zeigt der Wechsel von Blankvers zu Prosa in der Rede des Lear an, daß Lear dem Wahnsinn verfällt.

Nicht nur die Verwendung des Verses, sondern auch dessen besondere rhythmische Gestaltung kann semantisiert werden. So kann z. B. die fortschreitende seelische Deformation Othellos unter dem Einfluß Jagos auch am Zerbrechen des ruhig fließenden Rhythmus seiner Blankverse abgelesen werden. Eine für Othellos Selbstbewußtsein und innere Ruhe typische Passage zu Beginn des Dramas (II, 1, 181 – 191):

Oth. It gives me wonder great as my content
To see you here before me. O my soul's joy!
If after every tempest come such calms,
May the winds blow, till they have waken'd death,
And let the labouring bark climb hills of sea
Olympus-high and duck again as low
As hell's from heaven. If it were now to die,
'Twere now to be most happy; for I fear
My soul hath her content so absolute
That not another comfort, like to this
Succeeds in unknown fate.

Die innere Erregung Othellos unmittelbar nach dem Mord an Desdemona ist auch im Rhythmus des Blankverses gestaltet (V, 2, 94 – 100):

Oth. Yes – 'tis Emilia – by and by. She's dead.
'Tis like she comes to speak of Cassio's death;
The noise was high. Ha! no more moving?

Still as the grave. Shall she come in? Were 't good?
I think she stirs again. No, What's the best?
If she come in she'll sure speak to my wife.
My wife! my wife! what wife? I have no wife.
O, insupportable! O heavy hour!

Ein Meister der rhythmischen Versgestaltung war John Donne (1572 – 1631). In seinen Liebesgedichten wird die emotionale Gestimmtheit des Sprechers besonders in den Anfangszeilen auch durch die prosodische Gestaltung signalisiert:

The Sunne Rising, Z. 1–4

Busie old foole, unruly Sunne,
Why dost thou thus,
Through windowes, and through curtaines call on us?
Must to thy motions lovers seasons run?

The Canonization, Z. 1–9

For Godsake hold your tongue, and let me love,
Or chide my palsie, or my gout,
My five gray haire, or ruin'd fortune flout,
With wealth your state, your minde with Arts improve,
 Take you a course, get you a place,
 Observe his honour, or his grace,
And the Kings reall, or his stamped face
 Contemplate, what you will, approve,
 So you will let me love.

Breake of Day, Z. 1–4

'Tis true, 'tis day, what though it be?
O wilt thou therefore rise from me?
Why should we rise, because 'tis light?
Did we lie downe, because 'twas night?

Durch die Zahl unbetonter Silben und durch die Verteilung von metrischen und Satzakkzenten kann eine Beschleunigung bzw. Verlangsamung des Sprechtempos und damit affektive Veränderungen im Sprecher signalisiert werden, wie z. B. in *Loves Deitie*, Z. 22 – 25:

Rebell and Atheist too, why murmure I,
As though I felt the worst that love could doe?
Love might make me leave loving, or might trie
A deeper plague, to make her love mee too, . . .

Beispiele für imitatorische Gestaltung des Rhythmus vergleichbar der Lautmalerei bieten die Zwillingsgedichte Miltons, *L'Allegro*

und *Il Penseroso*. Die entsprechenden Passagen sind je nach der Grundstimmung der Fröhlichkeit oder Melancholie auch prosodisch verschieden gestaltet. *L'Allegro*, Z. 25 – 34:

Haste thee nymph, and bring with thee
Jest and youthful Jollity,
Quips and cranks, and wanton Wiles,
Nods, and Becks, and wreathed Smiles,
Such as hang on Hebe's cheek,
And love to live in dimple sleek;
Sport that wrinkled Care derides,
And Laughter holding both his sides.
Come, and trip it as ye go
On the light fantastic toe, . . .

Il Penseroso, Z. 31 – 38:

Come, pensive Nun, devout and pure,
Sober, steadfast, and demure,
All in a robe of darkest grain,
Flowing with majestic train,
And sable stole of cypress lawn,
Over thy decent shoulders drawn.
Come, but keep thy wonted state,
With even step, and musing gait, . . .

6.4.2. Die Ebene des Textes. Dessen syntaktische und semantische Organisation

Wesentlich mehr Aufmerksamkeit als den materiellen Aspekten des Werkes wurde den syntaktischen und semantischen Aspekten der Zeichen und Zeichensequenzen gewidmet, die in ganz verschiedener Weise in das sekundäre semiotische System überführt werden können.

Die Systeme, nach denen Jahrhunderte lang in Europa die kunstgerechte und wirkungsvolle Anwendung insbesondere der syntaktischen und semantischen Aspekte der Sprache in Texten aller Art analysiert, geordnet und vermittelt wurde, waren die Rhetoriken.⁷ Die Rhetorik entstand in der Antike als Lehre der öffentlichen Redekunst und hatte als solche zunächst keinen unmittelbaren Einfluß auf die dichterische Produktion. Sie setzte die Beherrschung der Grammatik voraus, insofern diese den korrekten Gebrauch der Sprache vermittelte (*ars recte dicendi*), unterschied sich aber von ihr dadurch, daß die Rhetorik die Kunst der zielgerichteten, wirkungsvollen Anwendung der Sprache lehrte (*ars bene dicendi*), die Herstellung von Texten also, mit denen erfolgreiche

sprachliche Handlungen vollzogen werden konnten. Der Unterschied zwischen Grammatik und Rhetorik wurde gern in dem sehr problematischen Bild eines menschlichen Körpers dargestellt, der sich entweder in ausdrucksloser Ruhelage befindet oder in bewegter Pose erscheint, mit der eine Lebensäußerung vermittelt wird. Als Lehrsystem, durch das die Kunst der öffentlichen Rede unterrichtet werden sollte, orientierte sich die Rhetorik zunächst an deren wichtigsten Formen, nämlich der Gerichtsrede auf seiten der Anklage oder Verteidigung (*genus iudiciale*), der Beratungs- und Ermahnungsrede, mit der öffentliche Meinungs- und Willensbildung bewirkt werden sollte (*genus deliberativum*) und der Lob- und Tadelsrede (*genus demonstrativum*), durch die eine Person, ein Sachverhalt oder eine Institution einer Beurteilung unterzogen wird. Solange die Rede ein entscheidender Faktor des politischen Lebens war, blieben die Rhetoriker auf die Haupttypen der öffentlichen Reden und ihre Spielarten ausgerichtet; als mit der römischen Kaiserzeit die öffentliche Rede als Instrument politischer Willensbildung mehr und mehr verfiel, und die Rednerschulen immer mehr die Funktion von allgemeinen Bildungsstätten übernahmen, wurden die Rhetoriken zusehends Mittel allgemeiner sprachlicher Schulung und Anleitungen zur Herstellung von Texten aller Art. Damit konnten sie ihren Einflußbereich ausdehnen, in den schließlich auch die Literatur geriet. Im Mittelalter war die rhetorische Ausbildung Bestandteil schulischer Erziehung und prägte von hier aus die Predigt ebenso wie etwa die Abfassung administrativer Schriftstücke. Auch die Dichtung geriet in einem solchen Maße unter den Einfluß der Rhetoriken, daß diese als eine erlernbare Kunstübung, die vor allem in der Anwendung rhetorischer Vorschriften bestand, aufgefaßt wurde. Der Humanismus mit seiner Betonung der sprachlich-formalen Bildung förderte die Rhetorik als Bildungsinstrument und sorgte zugleich für ihre Verbreitung durch Ausdehnung des Schulsystems. Die beherrschende und prägende Wirkung der Schulrhetorik in den gebildeten Schichten begann erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frage gestellt zu werden, als die einfache, kunstlose Volkssprache und das unverfälschte Idiom des einzelnen zum neuen Ideal erhoben wurden. Gleichzeitig begann damit die Abwertung der Rhetorik als leere mechanische Phrasendrescherei, die im populären Verständnis bis heute andauert. Freilich wurde die Kritik in England nicht mit der gleichen Radikalität vorgetragen wie z. B. in Deutschland.

Unter Rhetorik darf nicht ein einheitliches und starres System verstanden werden, das unverändert durch die Jahrhunderte die Verfertigung sprachlicher Äußerungen normierte. Rhetorik als

Schule sprachlichen Handelns und systematisch geordnete Sammlung solcher sprachlicher Formen, mit denen Wirkung erzielt werden sollte, war in besonderer Weise zweck- und zielorientiert und mußte deshalb jeweils den sozialen und kulturellen Kontext berücksichtigen. Deshalb gab und gibt es stets mehrere rhetorische Systeme nebeneinander und die Systeme selbst bilden keineswegs geschlossene Lehrgebäude, sondern sind eher Maßgaben und Vorschläge, die der individuellen Entfaltung breiten Raum belassen. Als Anweisungen für wirkungsorientierte Sprachkunst bildete sich allerdings zwischen den verschiedenen Rhetoriken ein Konsens in einigen fundamentalen Auffassungen heraus, deren wichtigste das Prinzip des *decorum (aptum)* war. Unter diesem Begriff verstand man das Angemessene in der Sprachgebung in Abhängigkeit von Sprecher, Thema, Situation oder Anlaß, Publikum und beabsichtigter Wirkung. Das *decorum* bildete gewissermaßen den Fluchtpunkt, auf den hin alle Regeln und Techniken zugeordnet waren. Die Anordnung der Textteile, die Argumentenwahl, die Stilhöhe und der von ihr abhängige sprachliche Schmuck, all dies wurde von seiner Angemessenheit, also von seiner effektvollen Wirkung her kalkuliert.

Die Herstellung eines Textes, auch darin stimmen die meisten Rhetoriken überein, erfolgte in fünf Schritten: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*, von denen aber nur die ersten drei für die Dichtung Bedeutung erlangten.

6.4.2.1. inventio

Dieser erste Schritt der Textherstellung galt der Auffindung und Auswahl solcher Argumente, die der zu behandelnden Sache und dem Zweck der Rede angemessen waren. Sie erforderte ein genaues Erfassen des Sachverhalts und setzte die Kenntnis der Gestimmtheit des Publikums voraus, weil die Argumente in Hinblick auf ihre Wirksamkeit ausgewählt werden mußten. Das Ordnungssystem, durch das die Argumente gefunden werden konnten, war die Topik. Unter ihr verstand man ursprünglich ein kategoriales Schema, das die verschiedenen Argumentationsmuster nach formalen Prinzipien so sammelte und anordnete, daß sie im Hinblick auf ihre rhetorische Leistung gefunden werden konnten. Mit Hilfe dieses Systems konnte also ein Sachverhalt in verschiedenster Hinsicht abgefragt werden, wodurch sich für den Redner dieser in seine Aspekte auffächerte und zugleich sich eine entsprechende Anzahl von Argumenten einstellte. So unterscheidet z. B. Cicero solche *topoi* oder *loci*, die sich aus dem Sachverhalt selbst ergeben, wie Definition, Gliederung, Name, von solchen, die von außen an ihn

herangetragen werden, wie z. B. Verwandtes, Gattung, Art, Ähnliches, Gegensatz. Im Mittelalter erstarrte die Topik schließlich zur mechanischen Abfragung eines Themas nach dem Merkvers: »*quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.*« (wer, was, wo, wodurch, warum, auf welche Weise, wann), den der englische Rhetoriker Th. Wilson im 16. Jahrhundert übersetzte: who, what, and where, by what helpe, and by whose; why, how, and when, doe many things disclose.⁸

Der Humanismus schließlich machte durch seinen gelehrten Sammlerfleiß die Topoi zu Rubriken, unter denen man Lesefrüchte zusammenstellte; Gedanken, Zitate, Sentenzen, Exempel wurden damit leicht auffindbar gesammelt. Durch E. R. Curtius erfuhr der Begriff des Topos, der ursprünglich nur eine Argumentationsform, nicht aber deren inhaltliche Füllung bezeichnete, eine nicht unbedenkliche neue Definition, um ihn dadurch als Instrument für die literaturhistorische Forschung fruchtbar zu machen. Curtius verstand Topos als Sammelbegriff für solche literarischen Klischees, Motive, Bilder, Formeln, deren Gebrauch in der europäischen Literatur über einen längeren Zeitraum hinweg verwendet wurden. Diese historische Toposforschung sollte dazu dienen, die Kontinuität und Einheit der europäischen Literatur aufzuweisen bzw. die Archetypen des literarischen Ausdrucks zu erforschen.

In der Dichtung bedeutete die Empfehlung, mit *inventio* zu beginnen, daß man das gewählte Thema zunächst mit Hilfe der topischen Kategorien abfragte, um das Thema kunstgerecht auseinanderzufalten. Zugleich verstand man aber unter *inventio* die ingeniöse in Erstaunen versetzende Darstellung des Themas, die durch eine neue Perspektive auf den Sachverhalt oder durch eine ungewöhnliche Kombination mehrerer Sachverhalte erzielt wurde.

Einige Beispiele:

In Richard Rainoldes *Foundacion of Rhetorike* (1563) wird für die Preisrede (*genus demonstrativum*) auf eine Person folgende topische Aufgliederung empfohlen:

»Firste, for the enteryng of the matter, you shall place a exordium, or beginnyng.

The seconde place, you shall bryng to his praise, Genus eius, that is to saie: Of what kinde he came of, whiche dooeth consiste in fower pointes

Of what nacion.

Of what countree.

Of what auncetours.

Of what parentes.

After that you shall declare, his education; the education is contained in three pointes:

Institution

In Arte

Lawes

Then put there to that, whiche is the chief grounde of all praise: his actes doen, which doe procede out of the giftes, and excellencies of the minde, as the fortitude of the mynde, wisdom, and magnanimitee.

Of the bodie, as a beautifull face, amiable countenance, swiftnesse, the might and strength of the same.

The excellencies of fortune, as his dignitee, power, authoritee, riches, substaunce, frendes.

In the fift place use a comparison, wherein that whiche you praise, maie be aduanced to the vttermoste.

Laste of all, use the Epilogus, or conclusion.«⁹

Das Sonett Henry Howards, des Earls of Surrey (1517–1547), auf die neunjährige Geraldine zeigt, wie genau rhetorische Anweisungen befolgt wurden:

From Tuskan came my Ladies worthy race:
Faire Florence was sometye her aunient seate:
The Western yle, whose pleasaunt shore dothe face
Wilde Cambers clifs, did geue her liuely heate:
Fostered she was with milke of Irishe brest:
Her sire, an Erle: her dame, of princes blood.
From tender yeres, in Britain she doth rest,
With kinges childe, where she tasteth costly food.
Honsdon did first present her to mine yien:
Bright is her hewe, and Geraldine she hight.
Hampton me taught to wishe her first for mine:
And Windsor, alas, dothe chase me from her sight.
Her beauty of kind her vertues from aboue.
Happy is he, that can obtaine her loue.

Ein Beispiel dafür, wie selbstverständlich die *inventio* als Anfang der poetischen Produktion betrachtet wurde, ist das erste Sonett von Sir Philip Sidneys Sonettzyklus *Astrophel and Stella* (verfaßt ca. 1580; gedr. 1591). In ihm wird die *invention* dazu verwendet, um mit ihr einen typischen Exordialtopos der Liebesdichtung zu gestalten, nämlich daß die Dichtung nicht rational konstruiert sei, sondern unmittelbar aus dem liebenden Herzen ströme:

Loving in truth, and fain in verse my love to show,
That she, dear she, might take some pleasure of my pain,
Pleasure might cause her read, reading might make her know,
Knowledge might pity win, and pity grace obtain,
I sought fit words to paint the blackest face of woe;

Studying inventions fine, her wits to entertain,
 Oft turning others' leaves to see if thence would flow
 Some fresh and fruitful showers upon my sun-burned brain.
 But words came halting forth, wanting Invention's stay;
 Invention, Nature's child, fled step-dame Study's blows,
 And others' feet still seemed but strangers in my way.
 Thus, great with child to speak, and helpless in my throes,
 Biting my truant pen, beating myself for spite,
 ›Fool‹, said my Muse to me, ›look in thy heart, and write‹.

6.4.2.2. dispositio

Im zweiten Schritt der Rede- bzw. Textherstellung wurde das gesammelte Material geordnet. Je nach Art und Zweck der Rede konnten verschiedene Gliederungen gewählt werden. Die typische Gerichts- oder Ratsrede hatte zumeist folgende Punkte: *exordium* oder *proömium*, der Beginn, durch den die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen der Zuhörer gewonnen werden sollte; *propositio*, die Formulierung des in Rede stehenden Themas; *narratio*, die Darlegung des Sachverhalts, also des Prozeßanlasses oder des politischen Themas, aus der Sicht der Partei, die der Redner ergreift; *argumentatio*, die Beweisführung, die sich wieder gliedern konnte in *confirmatio*, der Beweiserbringung, und *refutatio*, die Widerlegung der Gegenpartei; im Anschluß daran konnten noch *exempla*, Beispiele gleich oder ähnlich gelagerter Fälle, angeführt werden; den Schluß bildete die *peroratio*, die aus einer kurzen Zusammenfassung (*recapitulatio*) und einem zumeist an die Gefühle (Mitleid, Zorn etc.) der Zuhörer gerichteten Appell bestand. Dabei gab es zahlreiche Varianten: Handelte es sich z. B. um ein Bittgesuch, dann folgte der *narratio* die *petitio* und nicht die *argumentatio*; wurde eine Predigt konzipiert, konnten noch Bibelstellen und *invocationes* in das Schema eingefügt werden.

Eine meisterhafte Variante einer *dispositio* zeigt die berühmte Rede des Marcus Antonius in Shakespeares *Julius Caesar*, III, 2, die ganz auf den Zweck der Umstimmung eines zunächst feindseligen Publikums abgestellt ist.

Dieses Schema der Gliederung wurde ebenso wie die chronologische Anordnung bei der Erzählung einer Geschichte als *ordo naturalis*, als natürliche Ordnung, verstanden. Diesem wurde der *ordo artificialis*, die kunstvolle, ungewöhnliche Anordnung der einzelnen Punkte gegenübergestellt, die bei ungewöhnlichen Redesituationen als angebracht galt. In der epischen Dichtung wurde zumeist das Prinzip des *ordo naturalis* aufgrund des Vorbildes Homers und Vergils sowie der Empfehlung des Horaz, *De Arte Poetica*, Z. 147, eine Geschichte nicht »ab ovo« zu erzählen,

durchbrochen; statt dessen setzte man an einem Höhepunkt der Geschichte ein und holte die Vorgeschichte in Einfügungen nach. Dementsprechend verfährt auch Milton (1608–1674) in seinem Epos »*Paradise Lost*«. Da das Prinzip des *ordo artificialis* in der erzählenden Dichtung durch die Tradition zur festen Konvention wurde, konnte durch die Wahl des *ordo naturalis* als Romananfang ein Überraschungseffekt erzielt werden. So beginnt L. Sterne seinen Roman *Tristram Shandy* im Wortsinn *ab ovo*, nämlich mit der Zeugung des Titelhelden, und beschreibt im Detail, wie diese bereits durch allerlei Störungen gefährdet wurde.

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly considered how much depended upon what they were then doing; – that not only the production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind; – [. . .] »Pray, my dear«, quoth my mother, »have you not forgot to wind up the clock?« – »Good G – – !« cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, – »Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?«

Auch in der Lyrik wurde der *ordo naturalis* oder *artificialis* zur Erzielung ganz bestimmter Wirkungen verwendet. So diente der *ordo artificialis* in der Liebeslyrik vor allem dazu, den aufgewühlten Zustand des leidenden Liebhabers zu signalisieren, wie Th. Watson dies in seiner Vorrede zu *The Hecatompethia or Passionate Centurie of Love* (1582) begründet:

it is nothing *Praeter decorum* for a maiemed man to halt in his pase, where his wound enforceth him, or for a Poete to falter in his Poeme, when his matter requireth it . . . Therefore . . . I roughhewed my verse, where my sense was unsetled.¹⁰

Der *ordo artificialis* konnte aber auch dazu verwendet werden, um den Leser auf die Brillanz des Autors hinzuweisen. So beginnt J. Donne (1572–1631) sein Lied über die weibliche Wankelmütigkeit:

Goe, and catche a falling starre,
Get with child a mandrake roote,
Tell me, where all past yeares are,
Or who cleft the Divels foot,
Teach me to heare Mermaides singing,
Or to keep off envies stinging,
And finde
What winde
Serves to advance an honest minde.

6.4.2.3. elocutio

Dem dritten Schritt der Textherstellung, der sprachlichen Ausgestaltung wurde die größte Aufmerksamkeit gewidmet und das Kapitel *elocutio* nahm in den Lehrbüchern der Rhetorik gewöhnlich den größten Raum ein. In ihm wurden nicht nur Anweisungen für die Stilwahl gegeben, die im Hinblick auf die Gattung oder das Thema angemessen war, sondern auch detaillierte Listen sprachlicher Operationen aufgeführt, durch welche ein bestimmter Stil erzeugt bzw. eine bestimmte Wirkung ausgelöst werden konnte.

6.4.2.3.1. Stilhöhen

Seit der Antike wurden in der Rhetorik drei Stilhöhen, die hohe, mittlere und niedere unterschieden. Ihre Begründung erfolgte sowohl aus der beabsichtigten Wirkung als auch aus dem Prinzip des *decorum*, der angemessenen Sprachgebung.

Der niedere Stil (*genus humile, low style*) wurde dann für angebracht gehalten, wenn es um die Vermittlung präziser Information ging, also im didaktischen Schrifttum, in wissenschaftlichen oder amtlichen Texten. In der Dichtung wurde er vorwiegend in der Satire, im Roman oder der Komödie verwendet, wenn man sich von seiner sprachlichen Einfachheit und Direktheit Wirkung versprach. Seine Kennzeichen sind einfache Syntax, geringe Verwendung von solchen Redefiguren, die auf die Erregung der Phantasie oder der Emotionen des Publikums zielen, und von Tropen, d. h. von Redefiguren, die durch eine komplizierte qualitative Veränderung des Wortmaterials erzeugt werden.

Der mittlere Stil (*genus medium, middle style*) wurde dann eingesetzt, wenn es zu erfreuen und für den Sprecher einzunehmen galt. Deshalb wurde dieser Stil vorwiegend in der Lyrik, insbesondere in der Liebeslyrik, in der Komödie und in der Preisdichtung verwendet. Kennzeichen des Stils ist ein Überfluß an rhetorischen Kunstgriffen, welche die Aufmerksamkeit ganz auf die sprachliche Ausstattung lenken sollen und hinter der die Argumentation und die Thematik oft zurücktritt. Beispiele in der englischen Literatur geben die Sonette des 16. Jahrhunderts wie überhaupt die Literatur im Umkreis des Hofes, aber auch die klassizistischen Kleinenen.

Der hohe Stil (*genus sublime, high style*) sollte beim Publikum starke Gemütsbewegungen und Pathos auslösen. Er wurde in der Dichtung für das Epos, die Tragödie oder für die Lyrik mit religiöser oder philosophischer Thematik wie z. B. die Ode als angemessen betrachtet. Als sprachliche Mittel werden vorzugsweise Appellfiguren eingesetzt, mit denen man sich direkt an das

Publikum wendet und solche, in denen das Thema dramatisch behandelt werden kann, wie z. B. Personifikation, Allegorie, Metaphern, durch die Sachverhalte als lebendige Wesen dargestellt werden. Beispiele bieten die Tragödien der Renaissance und des Klassizismus ebenso wie Miltons Epos *Paradise Lost* oder die englische Odendichtung des 17., 18. und 19. Jahrhunderts.

6.4.2.3.2. Rhetorische Figuren und Tropen

Im Rahmen der *elocutio* wurden nicht nur die verschiedenen, dem Anlaß (Sprecher, Situation, Hörer), der Gattung oder dem Thema angemessenen Stilhöhen empfohlen, sondern zugleich die einzelnen sprachlichen Kunstgriffe in mehr oder weniger übersichtlicher Gliederung aufgeführt und zumeist mit Beispielen versehen erläutert. Die häufigste Gliederung erfolgte nach der Art der syntaktischen oder semantischen Operationen, durch die eine Figur gebildet wurde. Dabei wurden zumeist fünf Kategorien unterschieden:¹¹

1. Positionsfiguren, die durch Umstellung der normalen Wortfolge erzielt werden;
2. Wiederholungsfiguren, in denen das gleiche sprachliche Element mehrfach verwendet wird;
3. Quantitätsfiguren, die durch Erweiterung oder Verkürzung des sprachlichen Ausdrucks entstehen;
4. Appellfiguren, mit denen direkter Kontakt zum Publikum hergestellt wird;
5. Qualitätsfiguren, die durch das Auswechselln des üblichen Wortbestandes erzielt werden; letztere werden auch Tropen genannt und gelegentlich als Gedankenfiguren von den Wortfiguren der ersten vier Kategorien unterschieden.

Positionsfiguren dienen insbesondere dazu, durch eine auffallende Umstellung die Aufmerksamkeit auf ein Wort oder eine Wortgruppe zu lenken oder aber durch die besondere Anordnung der Wortfolge eine syntaktische Ordnung zu stiften, die ästhetische Wirkung vermittelt. So beginnt Milton sein Epos *Paradise Lost* aus Gründen der Gattungstradition, die die Nennung des Themas zu Beginn des Epos erforderte, mit vorangestelltem Objekt und stellt sein Werk damit in die Tradition Homers und Vergils:

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heav'nly Muse, . . .

Die Parallelismen in Brutus' Rede nach Caesars Tod haben die Funktion, den Mord dem Volk als eine im Staatsinteresse notwendige, von keinem persönlichen Haß geleitete Tat zu präsentieren; die Tat erscheint damit als eine logische Folge Caesars eigener Handlungen:

As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate,
I rejoice at it; as he was valiant, I honour him; but –
as he was ambitious, I slew him. There is tears for his
love; joy for his fortune; honour for his valour;
and death for his ambition.

(Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, 25 – 29)

Als Mittel, um durch Komplexität der sprachlichen Konstruktion die Aufmerksamkeit des Lesers zu erzwingen, gilt die Positionsfigur des *versus rapportati* (*correlative verse*), in der eine Serie von Sätzen nicht nacheinander angeordnet werden, sondern die einzelnen Satzteile nach ihrer Form gruppiert sind. Ein Beispiel aus Sir Philip Sidneys *Arcadia*:

1. Strophe:

1 2 3 1 2 3
Vertue, beawtie, and speach, did strike, wound, charme,

1 2 3 1 2 3
My harte, eyes, eares, with wonder, love, delight:

1 2 3 1 2 3
First, second, last, did binde, enforce, and arme,

1 2 3 1 2 3
His workes, showes, suites, with wit, grace, and vow's might.

Repetitionsfiguren werden in ihren zahlreichen Varianten vorzugsweise dazu verwendet, um die Eindringlichkeit der Rede zu steigern, weil jede Doppelung eines Wortes als emphatisch interpretiert wird, wie ein anderes Beispiel Sidneys zeigt:

Fly, fly, my friends, I have a death wound; fly.

(*Astrophel and Stella*, Sonnet 20)

Einer der wichtigsten poetischen Wiederholungsfiguren ist der Refrain, der als Tonkehrreim, als thematischer Refrain oder als wichtiges strukturelles Element auftreten kann.

Ein Beispiel für einen Refrain, der als integrierendes Baelement eines Werkes wirkt, bietet E. Spencers *Epithalamium* (1595). Gesang und festlicher Lärm des Hochzeitstags wird im kunstvoll variierten Refrain jeweils von der Natur als Echo zurückgeworfen. Damit werden die einzelnen Gruppen der Teilnehmer von den Nymphen bis zu den Dorfburschen akustisch verknüpft und auf die Natur selbst als Teilnehmerin der Festlichkeit verwiesen:

That all the woods may answer and your eccho ring.

(4. Strophe)

Zugleich wird durch dessen negative Form

The woods no more shal answere, nor your eccho ring.

(17. Strophe)

der Anbruch der Nacht markiert.

Quantitätsfiguren, durch die das Ausmaß bestimmt wird, in dem ein Thema zur Entfaltung gelangt, existieren in besonders zahlreichen Variationen. Ihre wichtigste Funktion ist die Lenkung des Lesers auf besondere Aspekte des Themas durch die Länge und Intensität, durch die diese ihm präsentiert werden.

Die Ausfaltung eines Themas kann durch *amplificatio* vorgenommen werden, also durch genaue Beschreibungen in Form von detaillierten Aufzählungen einzelner Merkmale, Serien von Definitionen, Illustrationen durch Beispiele etc. Zu den häufigsten Amplifikationsfiguren gehören die Schönheitskataloge bei der Damenbeschreibung, für deren Reihenfolge und Vergleiche genaue Anweisungen und Traditionen existierten.

Die Variante Spensers (1552 – 1599):

Coming to kiss her lips, (such grace I found,
Meseemed, I smelt a garden of sweet flowers,
That dainty odours from them threw around,
For damsels fit to deck their lovers' bowers.
Her lips did smell like unto gillyflowers;
Her ruddy cheeks like unto roses red;
Her snowy brows like budded bellamoures;
Her lovely eyes like pinks but newly spread;
Her goodly bosom like a strawberry bed;
Her neck like to a bunch of columbines;
Her breast like lilies, ere their leaves be shed;
Her nipples like young blossomed jessamines:
Such fragrant flowers do give most odorous smell;
But her sweet odour did them all excel.

(*Amoretti*, Nr. 64)

Shakespeare parodiert diese Tradition:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know

That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go,
My mistress, when she walks, treads on the ground:
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

(Sonnets, Nr. 130)

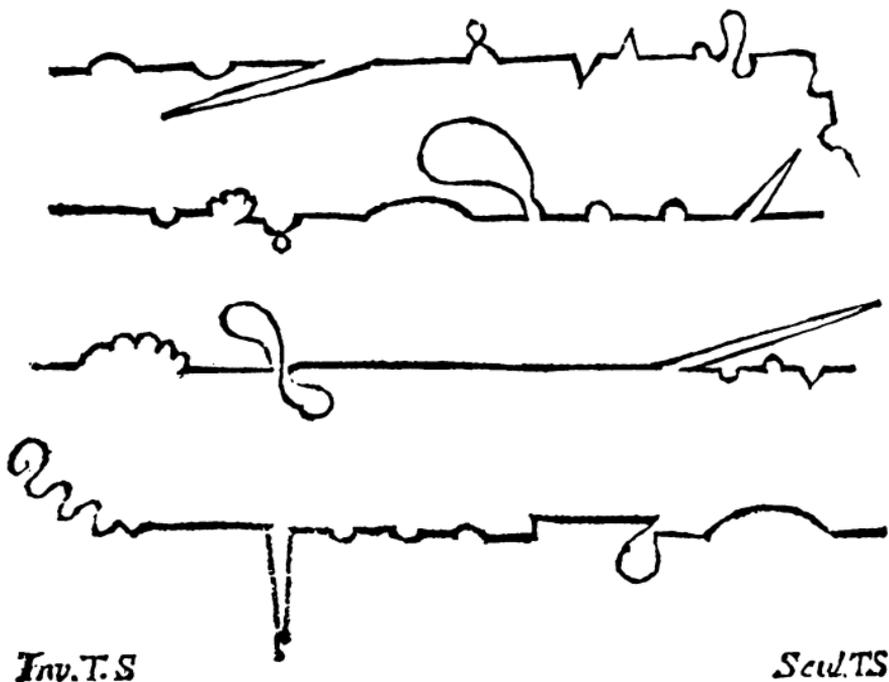
Wird ein Thema in seine gegensätzlichen Komponenten entfaltet, so entsteht die Figur der Antithese, die in der höfischen Liebesdichtung besonders häufig verwendet wurde. Als Beispiel ein Sonett Sir Thomas Wyatts (1503 – 1542), das einem Vorbild Petrarcas nachgestaltet ist:

I find no peace, and all my war is done,
I fear and hope, I burn and freeze like ice,
I fly above the wind, yet can I not arise,
And nought I have, and all the world I season.
That looseth nor locketh, holdeth me in prison, 5
And holdeth me not, yet can I scape nowise,
Nor letteth me live, nor die at my device,
And yet of death it giveth me occasion.
Without eyen I see, and without tongue I plain,
I desire to perish, and yet I ask health, 10
I love another, and thus I hate myself,
I feed me in sorrow, and laugh in all my pain,
Likewise displeaseth me both death and life:
And my delight is causer of this strife.

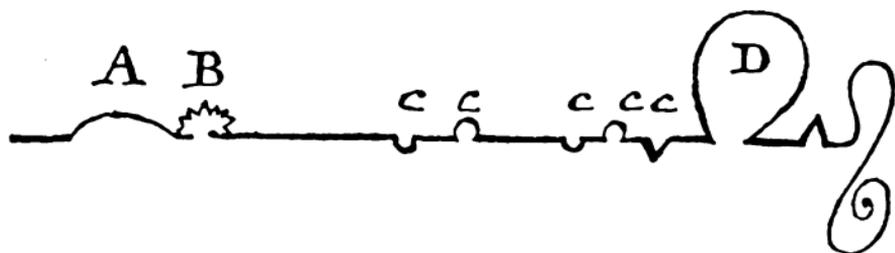
In der erzählenden Literatur treten Amplifikationen vorwiegend als *digressio* (*digression*), als Abschweifung vom Thema auf. Sie kann in vielfältiger Form, zum Beispiel als Gleichnis, Beschreibung oder als wissenschaftlicher Exkurs auftreten. Besonders zahlreich sind diese *digressions* in Sternes *Tristram Shandy* zu finden, in der sie zum Prinzip der Erzählhaltung erhoben sind, was der Icherzähler im 6. Buch in Form von Linien darstellt:

Chap. XL

I Am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle *Toby's* story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes. – In the fifth volume I have been very good, – the precise line I have described in it being this:



In Opposition zum Prinzip der *amplificatio* steht das der *brevitas*, der Kürzung. Kürzungen werden z. B. erzielt durch Auslassung solcher Textteile, die vom Leser oder Zuhörer aus dem Zusammenhang ergänzt werden können (Ellipse), durch Reihung von Wörtern oder Satzteilen ohne syntaktische Verknüpfung (Asyndeton) oder durch abrupten Abbruch der weiteren Ausführung des Themas (Aposiopese).

Beispiel einer dramatisch bedeutsam verwendeten Ellipse ist die Antwort des Thronfolgers Prince Hal an Falstaff im 1. Teil von *Henry IV*, II, 4. Beide spielen im Wirtshaus abwechselnd die Rollen des Königs und des Thronfolgers, um letzteren für die bevorstehende Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn zu

präparieren. Falstaff benützt die Rolle, um den künftigen König zu bestürmen, ihn bei der Thronbesteigung nicht von sich zu stoßen:

Falstaff: . . . No, my good lord; banish Peto, banish Bardolph, banish Poins – but for sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff, and therefore more valiant, being as he is old Jack Falstaff, banish not him thy Harry's company, banish not him thy Harry's company, banish plump Jack, and banish all the world.

Die Antwort des Prinzen bleibt nach der amplifikatorischen Suada Falstaffs in ihrer Kürze unbestimmt, deutet aber auf die endgültige Zurückweisung Falstaffs am Ende des 2. Teils voraus:

Prince: I do, I will.

Ironischen Effekt erzielt Alexander Pope (1688–1744) durch die Aneinanderreihung disparater Gegenstände, die sich auf dem Toiletentisch im Boudoir einer Rokokodame befinden:

Here Files of Pins extend their shining Rows,
Puffs, Powders, Patches, Bibles, Billet-doux.

(*The Rape of The Lock*, I, 137–138)

Der Abbruch einer Rede findet sich im Drama häufig, wenn eine Figur das Thema wechselt oder am Ende einer Sterberede.

Beispiele:

Othello: Soft you; a word or two before you go.

I have done the state some service, and they know't –
No more of that.

(*Othello*, V, 2, 341–43)

Hamlet: So tell him, with th' occurments, more and less,

Which have solicited – the rest is silence.

(Dies.)

(*Hamlet*, V, 2, 349–50)

Appellfiguren werden eingesetzt, um im Publikum den Eindruck zu erwecken, daß es nicht nur passiver Adressat der Rede ist, sondern als aktiver Teilnehmer in die Kommunikation einbezogen wird. Eine solche Einbeziehung findet allerdings nur zum Schein statt. Ihre Wirkung wird vor allem in der Erregung von Affekten gesehen. Unter den einzelnen Figuren sind besonders häufig die rhetorische Frage (*interrogatio*), die keine Antwort erwartet, die Aporie (*dubitatio*), die dem Publikum vorspiegelt, der Redner sei im Zweifel und bedürfe Rat, die *Exclamatio* oder gefühlsbetonter Ausruf, die *Apostrophe*, die Anrede von Personen und Sachen und die *Concessio*, die vorgetäuschte Kapitulation vor den Argumenten der Gegenseite, die verwendet wird, um einen um so wirkungsvolleren Gegenschlag zu führen.

Als Beispiel für die überaus häufig verwendete rhetorische Frage sei hier nur Falstaffs berühmter Katechismus über die Nichtigkeit der Ehre aufgeführt.

Falstaff: – What need I be so forward with him that calls not on me? Well, 'tis no matter; honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on? How then? Can honour set a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What is in that word? Honour. What is that honour? Air. A trim reckoning? Who hath it? He that died a' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insensible then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I 'll none of it. Honour is a mere scutcheon, – And so ends my catechism.

(1 *Henry IV*, V, 1, 128 – 140)

Mit einer Aporie, die Ratlosigkeit hinsichtlich des poetischen Verfahrens andeutet und damit die Größe der dichterischen Aufgabe signalisiert, nämlich die Schönheit des Jünglings gültig zu verewigen, beginnt Shakespeare sein 18. Sonett:

Shall I compare thee to a summer's day?

Thou art more lovely and more temperate.

Apostrophen sind neben rhetorischen Fragen ein Merkmal der Sprache Lears. Insbesondere die Natur wird immer wieder von ihm angerufen, damit sie seine Töchter bestrafe. In diesen Apostrophen wird zugleich Lears Verständnis der Natur als einer wirkenden Macht deutlich:

Lear: Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!

You cataracts and hurricanoes, spout

Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!

You sulph'rous and thought-executing fires,

Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,

Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,

Strike flat the thick rotundity o' th' world!

Crack nature's moulds, all germens spill at once

That makes ingrateful man!

(*King Lear*, III, 2, 1 – 9)

Eine *concessio*, auf die dann der vernichtende rhetorische Schlag um so wirkungsvoller folgt, findet sich in Portias Urteil im Rechtsfall Shylocks. Die als Jurist verkleidete Portia erklärt zunächst Shylocks Position für rechtens und wird von diesem dafür voreilig gepriesen. Darauf folgt dann die spitzfindige Auslegung, die Shylocks Position vernichtet:

Portia: A pound of that same merchant's flesh is thine.
The court awards it and the law doth give it.

...

Shylock: Most learned judge! A sentence! Come, prepare.

Portia: Tarry a little; there is something else.
This bond doth give thee here no jot of blood;
The words expressly are »a pound of flesh«.
But, in the cutting it, if thou dost shed
One drop of Christian blood, thy lands and goods
Are, by the laws of Venice, confiscate
Unto the state of Venice.

(*Merchant of Venice*, IV, 1, 294–306)

Die sogenannten Tropen, die durch eine qualitative Veränderung des Wortmaterials erzeugt werden, wurden in der rhetorischen Tradition nicht nur als die kunstvollsten, sondern auch als die der Dichtung angemessensten betrachtet. Die verschiedenen Spielarten von Tropen kommen dadurch zustande, daß ein Ausdruck durch einen anderen ersetzt wird, der in diesem Zusammenhang eigentlich unangemessen ist. Dieser Zusammenhang erfordert nun eine besondere Leistung des Rezipienten, insofern dieser aufgefordert ist, die eigentliche Bedeutung des unangemessenen Ausdrucks in einem Akt der Deutung zu finden. Die Erfindung von Tropen galt in der Rhetorik als besonders schwierig, weil der wirkungsvolle Tropus in dem engen Bereich zwischen konventionellen Tropen der Alltagssprache einerseits, die als solche nicht mehr empfunden werden (z. B. Tischbein, *foot of the hill*) und den mißglückten und deshalb lächerlich wirkenden Tropen andererseits gefunden werden muß. Neben ihrer rein schmückenden Funktion sind die Tropen in der Dichtung so bedeutungsvoll, daß sie gelegentlich als diejenigen sprachlichen Operationen verstanden wurden, die einem Text ästhetische Qualität verleihen. Die Häufigkeit der Tropen in literarischen Texten beruhen zunächst auf der Ökonomie der Information, die sie ermöglicht und die der Informationsdichte durch ein sekundäres Zeichensystem (ästhetischer Kode) ähnelt, das für literarische Texte charakteristisch ist. Der Tropus entspricht gewissermaßen im Bereich des einzelnen Ausdrucks dem ästhetischen Kode für den gesamten Text. Die Leistung der Tropen im Hinblick auf die Wirklichkeit besteht darin, zugleich mit der Darstellung eine subjektive Deutung und Beurteilung der Wirklichkeit zu vermitteln. Im Hinblick auf den Rezipienten besteht die Leistung der Tropen in der Anregung zur interpretatorischen Aktivität, durch die die vorgenommene Ersetzung des Ausdrucks zu ent-

schlüsseln und zu beurteilen ist, indem die Synthese von Kontext-
erwartung und -enttäuschung durch den Tropus hergestellt wird.
Die wichtigsten Spielarten der Tropen sind die Periphrase (*circum-
locutio*, Umschreibung), die Synekdoche (*pars pro toto*), ein Ersatz,
wo das Ganze für den gemeinten Teil oder umgekehrt steht; die
Metapher, die Allegorie und die Ironie.

Die Periphrase, die zu allen Zeiten als Mittel verwendet wurde, um
dadurch rhetorischer Monotonie zu entgehen und von der Gesell-
schaft tabuisierte Sachverhalte in harmloser oder spielerischer
Form zu präsentieren, wurde zum dominierenden Verfahren in der
klassizistischen Dichtung. Für sie wurde eine besondere Kunst-
sprache über der Alltagssprache geschaffen, gegen die schließlich
die Romantik mit ihrer Forderung, die normale Sprache in der
Dichtung zu verwenden, revoltierte. A. Pope, selbst ein Meister
eleganter Umschreibung, parodierte den Sprachschwulst, den dies-
es Stilprinzip unvermeidlich zur Folge hatte, in einigen Beispielen.
Für die Frage

Who knocks at the door?

schlägt er ironisch vor:

For whom thus rudely pleads my loud-tongu'd Gate,
That he may enter? –

Für »Shut the door!«

The wooden Guardian of our Privacy
Quick on its Axle turn. –

Für »Bring my Cloaths«

Bring me what Nature, Taylor to the *Bear*,
To *Man* himself deny'd: She gave me Cold,
But would not give me Cloaths.

Für »Light the Fire«

Bring forth some Remnant of *Promethean* Theft,
Quick to expand th' inclement Air congeal'd
By *Boreas's* rude Breath. –

(aus *Peri Bathous: Or Martinus Scriblerus*

His Treatise of the Art of Sinking in Poetry, 1727)

In der Synekdoche, die ebenfalls in mehreren Spielarten auftritt,
wird, statt die einzelne Person, das Ding oder den Sachverhalt zu
nennen, die größere Gruppe, der diese zugehören bzw. nur ein
Aspekt statt des Ganzen stellvertretend genannt.

Beispiele aus *Antony and Cleopatra*:

Antony (zu *Cleop.*): O, whither hast thou led me, Egypt?
Egypt, thou knew'st too well
My heart was to thy rudder tied . . .
(III, 12, 51, 57.)

Alexas: ›Good friend, quoth he,
 ›Say the firm Roman to great Egypt
 sends
 This treasure of an oyster;
 (I, 5, 42 – 44)

Die häufigste und wandlungsfähigste Trope ist zweifellos die Metapher, der auch die meisten Studien unter den rhetorischen Figuren gewidmet wurden. Die Gesichtspunkte, unter denen sie untersucht wurde, waren die semantischen Felder, aus denen der Ersatz entnommen wurde (z. B. die Natur, Alltagsleben, Rechtsprechung); die Beziehung, in welcher der im Kontext zu erwartende Ausdruck und der gewählte zueinander stehen (z. B. ungewöhnlich, entlegen oder evident und naheliegend; alle Kombinationen von belebt – unbelebt; Austausch zwischen den Sinneseindrücken: Synästhesie); die Art, wie die Metapher in den grammatikalischen Kontext eingefügt wird (z. B. durch die *copula* oder Genitivbeziehung) und schließlich die Funktion der Metapher für den jeweiligen Text (als Schmuck; als Erklärung des Unbekannten durch Bekanntes; zur Affektbildung beim Rezipienten etc.)

Die Verwendung der Metapher in der Dichtung steht jeweils in besonderer Beziehung zum Weltbild und den dichtungstheoretischen Auffassungen. Wird die Welt z. B. als hierarchisch geordnetes Gefüge gedeutet, in dem jedes Geschöpf und Ding einen nur ihm zukommenden Rang innehat, so bedeutet der metaphorische Austausch durch eine rangniedere oder ranghöhere Sache zugleich ein Werturteil über den eigentlichen Gegenstand. So sind z. B. für einen König Sonne, Löwe oder Adler angemessene Metaphern, weil diese den entsprechenden Rang innerhalb der hierarchischen Ordnungen der Planeten bzw. Tierwelt einnehmen, nicht jedoch ein Vergleich z. B. mit einem als niedrig eingestuften Tier. Durch die herrschende Poetik wurde festgelegt, welche Kombinatorik zwischen dem bildspendenden und dem bildempfangenden Bereich zulässig war. Dichtungsperioden und -schulen, in denen die Verknüpfung weitentlegener Bereiche als Zeichen besonderer poetischer Kunst galt (z. B. Manierismus), wechselten mit solchen, in denen nur als verwandt empfundene Bereiche metaphorisch verbunden werden durften (z. B. Klassizismus). Während manche Epochen die Synästhesie besonders pflegten, wurde sie in anderen als fehlerhaft bewertet.

Für die Gruppe der *metaphysical poets* um 1600 war die metaphorische Verknüpfung weitentlegener Bereiche geradezu Maßstab künstlerischer Qualität. Besonders gepflegt wurde deshalb das *conceit*, die weithergeholte, ungewöhnliche, ja schockierende Meta-

pher, die zunächst auf Zweifel oder Ablehnung stößt, wenn sie aber im Detail ausgeführt wird, ihre intellektuelle Beweis- und Erkenntniskraft im Zusammenhang des Werkes entfaltet.

So beschreibt J. Donne die Entdeckung des nackten Körpers der Geliebten:

Licence my roaving hands, and let them go
Before, behind, between, above, below.
Oh my America! my new-found-land,
My kingdome, safeliest when with one man man'd,
My Myne of precious stones, My Empirie,
How blest am I in this discovering thee!

(*Elegie XIX. Going to Bed*, Z. 25–30)

In »*Loves Progress*« definiert Donne die Liebe mit Hilfe der populären zeitgenössischen Ansicht, daß Bärenwelpen als ungeformte Klumpen geboren werden, die erst von ihrer Mutter in Form geleckt werden:

Love is a bear-whelp born, if we o're lick
Our love, and force it new strange shapes to take
We erre, and of a lumpe a monster make.

(*Loves Progress*, Z. 4–6)

Anlässlich einer bevorstehenden Trennung vergleicht der Liebhaber seine Seele und die seiner Geliebten mit den beiden Schenkeln eines Zirkels:

If they be two, they are two so
As stiffe twin compasses are two,
Thy soule the fixt foot, makes no show
To move, but doth, if the' other doe.

And though it in the center sit,
Yet when the other far doth rome,
It leanes, and hearkens after it,
And grows erect, as it comes home.

Such wilt thou be to mee, who must
Like th' other foot, obliquely runne;
Thy firmnes makes my circle just,
And makes me end, where I begunne.

(*A Valediction: forbidding mourning*, Z. 25–36)

Der Metapher eng verwandt ist die Allegorie, die sich von ersterer durch die Ausdehnung unterscheidet. Während bei der Metapher lediglich ein Wort oder Ausdruck durch ein im Kontext nicht erwartetes, einem anderen semantischen Feld zugehöriges Wort ersetzt wird, wird mit Allegorie die Überführung eines ganzen

Sachverhalts in einen anderen bezeichnet. Deshalb wird Allegorie gelegentlich als fortgesetzte Metapher oder, weil ganze Texte metaphorisch gestaltet werden können, als Metapher des Textes bezeichnet. Die Allegorie wurde besonders in der mittelalterlichen und Renaissance-Literatur gepflegt, wo sie eigene Literaturformen hervorbrachte, wie z. B. den allegorischen Roman (z. B. der Rosenroman) oder das *morality play* (z. B. *Everyman*).

Durch das allegorische Verfahren wurde ein Sinnzusammenhang durch einen anderen dargestellt. So konnte z. B. die mühselige Erringung der Gunst einer Dame dargestellt werden durch die Belagerung und Eroberung einer Festung, wobei die einzelnen Erfolge und Rückschläge, die Waffen, Mitstreiter und Gegner die verschiedenen Phasen der zwischenmenschlichen Beziehungen zum Ausdruck bringen. Besonders häufig wurde das allegorische Verfahren für die Darstellung seelischer Vorgänge verwendet. Rationale Urteilsbildungen, charakterliche Reifeprozesse, ethische und spirituelle Entscheidungen wurden in eine äußere Handlungswelt überführt, in der die einzelnen seelischen Kräfte oder spirituellen Mächte als Figuren gegeneinander und miteinander wirkten. Besonders folgenreich war die *Psychomachia* des Prudentius (4. Jahrhundert n. Chr.), die das Handlungsschema für zahlreiche Moralitäten vom späten Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert lieferte. In ihr stand jeweils die Verkörperung der Menschheit (*Everyman*, *Humanum Genus*, *Mankind*) im Mittelpunkt eines Kampfes der guten gegen die bösen Mächte. Der Einfluß dieses einfachen dramatischen Handlungsmodells auf das englische Drama ist kaum zu überschätzen.

Die Ironie ist die extremste Form unter den Tropen, insofern sie durch den Austausch des eigentlichen Ausdrucks durch den entgegengesetzten gebildet wird. Damit drückt der Sprecher das Gegenteil von dem aus, was er meint, und es ist Aufgabe des Rezipienten, diese Trope als solche zu erkennen. Um die Ironie in ihren zahlreichen Spielarten erkennen zu können, werden zumeist eine Reihe von Signalen (Gebärde, Tonfall, Kontext) gegeben, um auf sie hinzuweisen. In der Dichtung findet sich die Ironie häufig im dramatischen Dialog, wo sie höchst wirkungsvoll in den Informationsvorgang zwischen den Dialogpartnern und dem Publikum eingesetzt werden kann, und in der erzählenden Dichtung, wo der Erzähler gern die Rolle des naiven und unwissenden Beobachters und Berichterstatters übernimmt und damit seine Funktion als Schöpfer der Geschichte leugnet. Er kann so den Leser aktivieren, ihn gleichsam in die Rolle des Besserwissenden locken oder den fiktionalen Charakter des Erzählten verwischen. Beispiel einer

Ironie im Drama bietet die berühmte Rede des Marcus Antonius in *Julius Caesar*, III, 2, mit der beharrlichen Wiederholung der Wendung

But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.

die durch den Kontext auch für die einfachen Zuhörer mehr und mehr ironisch aufgeladen wird. Ein Meister ironischer Erzählhaltung war der »Vater der englischen Dichtung«, G. Chaucer (ca. 1345 – 1400), der sich als fleißiger aber beschränkter Erzähler in *House of Fame* einführt, um in den Krallen eines Adlers, der sich als geschwätziger Schulmeister entpuppt, durchs Weltall getragen zu werden oder als Mitglied der Reisegesellschaft nach Canterbury die schlechteste Geschichte von allen vorträgt, so daß die Zuhörer ihn unwillig unterbrechen.

Ein besonders drastisches Beispiel für satirische Ironie, in der der Autor das Gegenteil dessen vertritt, was er beabsichtigt, um so die Empörung der Leser hervorzurufen, ist Jonathan Swifts Prosasatire »A Modest Proposal for Preventing the Children of Ireland from Being a Burden to their Parents or Country« (1729). In dieser Schrift schlägt der Verfasser detailliert und unter ausführlicher Darlegung der allseitigen Vorteile vor, zur Behebung der Not in Irland die Babies der Armen zu schlachten und als Leckerbissen an die Reichen zu verkaufen, womit allen geholfen wäre.

Wie die Gliederung und die Beispiele zeigen, wird durch die Rhetorik ein System angeboten, das es gestattet, die Machart eines Textes, vom Aufbau bis zur Verwendung einzelner sprachlicher Elemente zu analysieren, wobei durch die funktionale Perspektive der Rhetorik zugleich wichtige Hinweise auf die Intentionen des Textes gegeben werden.

6.4.3. Die Ebene der Darstellung

Wie schon mehrfach erwähnt, ist die Funktion des poetischen Textes die Darstellung, worauf auch die Herkunft des Wortes Poesie (poiein – hervorbringen, machen) hinweist. Auf diese Funktion hin sind die fiktionalen Texte jeweils organisiert. Was zur Darstellung gebracht werden kann, entstammt der gesamten, dem Menschen zugänglichen Wirklichkeit, wie z. B. seelische Vorgänge, Empfindungen und Stimmungen, bewußt und unbewußt hervorgebrachte Schöpfungen der Phantasie, die natürliche Umwelt oder die gesellschaftlich-historische Welt. Freilich wird im poetischen Werk diese Wirklichkeit nicht etwa abgespiegelt, sondern die Raumentwürfe und Zeitabläufe, die Figuren und ihre Handlungen, die im

Werk entworfen werden, stehen zur Wirklichkeit im Verhältnis von Modellen. Dies bedeutet, daß im begrenzten Raum des Textes ein Ausschnitt der Wirklichkeit ausgewählt, in bestimmter Perspektive erfaßt und als abgeschlossenes System erstellt wird, indem zwischen den einzelnen Elementen Zusammenhänge hergestellt und diesen Bedeutungen zugewiesen, Ordnungen geschaffen und Urteile gefällt werden, aber zugleich andere Aspekte der Wirklichkeit unberücksichtigt oder ausgespart bleiben. Aufgrund des Modellcharakters entstehen somit in jedem poetischen Text sogenannte Leer- oder Unbestimmtheitsstellen, die von den einzelnen Rezipienten aufgrund ihres kulturellen Wissens und ihrer Lebenserfahrung in je verschiedener Weise aufgefüllt werden, wodurch die verschiedenen Interpretationen der Darstellungen mit bedingt sind. Die Darstellungen werden dabei nicht durch isolierte Wörter hervorgebracht, sondern durch Sprachhandlungen, durch Sätze also, in denen die Dinge und Sachverhalte, die Figuren und Handlungen entworfen werden.

Weil das literarische Werk ein System ist, weist es die Merkmale der Abgeschlossenheit, der Vollständigkeit und der Ordnung seiner Elemente auf; für den Leser bedeutet dies zunächst, daß die Darstellung nicht spekulativ über die Textgrenze hinaus erweitert werden kann, wie dies früher immer wieder bei den Figuren der Dramen Shakespeares versucht wurde, indem man deren Kindheit und Jugend oder ihr Leben außerhalb der vom Text gezogenen Grenzen zu rekonstruieren versuchte. Der Systemcharakter des poetischen Textes begründet auch die Bedeutung des Anfangs und Endes der Darstellung, weil diese nicht beliebig aus einem historischen Kontinuum ausgewählt sind, sondern durch sie jeweils eine besondere Deutung der dargestellten Welt gegeben wird, wie z. B. die Komödien- und Tragödienschlüsse, oder die verschiedenen Todesdarstellungen von Figuren zeigen. Ebenso ist die Struktur des dargestellten Raumes und der dargestellten Zeit eine entscheidende Information. Die Art, wie der Raum eingegrenzt und in sich gegliedert ist – z. B. in oben und unten, in nah und fern – und welche Grenzen in ihm gezogen werden, ist für das Verständnis des Werkes von ebensolcher Bedeutung wie die Darstellung der Zeit, ob diese gleichmäßig fließend, raffend und verweilend erfolgt. Nicht weniger bedeutsam ist die Auswahl und Gruppierung der Figuren. Die Merkmale, nach denen sie ausgewählt sind – z. B. biologische, soziale, charakterliche oder rassische – und wie sie zu- oder gegeneinander gruppiert sind (jung-alt, weiblich-männlich, hoch-niedrig, klug-dumm, weiß-schwarz) sowie ihre vielfältigen Kombinationen verweisen ebenso wie die Raum- und Zeitentwürfe

auf das Weltverständnis und das Menschenbild des literarischen Werks.

6.4.3.1. Geschichte und Fabel; *story* und *plot*; Sujet

Ein besonderes Problem sind solche Darstellungen, in denen Figuren und Räume nicht nur beschrieben, sondern Geschichten, d. h. dynamische Veränderungen von Figuren und sozialen Gefügen durch Handlungen und Geschehen modelliert werden. Das Problem der Darstellung von Geschichten wurde zum erstenmal von Aristoteles theoretisch erörtert.¹² Er verwendete dafür den Begriff Mythos, den er als Zusammensetzung von einzelnen Handlungen definierte und zum wichtigsten Merkmal der Tragödie erklärte. Als dessen wichtigste Eigenschaften bezeichnete Aristoteles, daß er eine gewisse Länge sowie Anfang, Mitte und Ende haben, also in sich abgeschlossen sein müsse. Die einzelnen Begebenheiten dürften auch nicht zufällig zusammengestellt sein, sondern müßten nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit auseinander hervorgehen. Es dürften also nicht Episoden beliebig aneinandergereiht werden, sondern der Mythos müsse eine Einheit bilden, in der kein Teil herausgenommen oder von seiner Stelle versetzt werden könne, ohne das Ganze zu zerstören.

In der neueren Diskussion von Handlung und Geschichte wurde die Unterscheidung zwischen der Ebene des Dargestellten und der Ebene der Darstellung eingeführt, um dadurch die besondere Eigenart und Perspektive der Darstellung besser erkennen zu können. Auf der Ebene des Dargestellten erfaßt man dabei die rein chronologisch geordnete Aufeinanderfolge der Begebenheiten eines Werks ohne ihre tatsächliche Anordnung und Verknüpfung. Diese Ebene wird zumeist als *story* (Geschichte) von *plot* (Fabel) unterschieden, letztere als Kategorie der Ebene der Darstellung, mit der die Begebenheiten in ihrer besonderen Anordnung, Fügung und Perspektive ihrer Darbietung erfaßt werden. Das bekannteste Beispiel für die Unterscheidung zwischen *story* und *plot* lieferte der englische Romancier E. M. Forster (1879–1970), wobei er allerdings den Unterschied nur auf die kausale Verknüpfung reduzierte: »The king died and then the queen died«, is a story. ›The king died and the queen died of grief,‹ is a plot.«¹³

Als Merkmale einer Geschichte werden jeweils die Einführung eines menschlichen oder menschenähnlich sich verhaltenden, d. h. planenden und handlungsfähigen Subjekts, sowie die Schaffung der Vorstellung von Raum und Zeit genannt. Kleinste Einheit einer Geschichte ist die Situation, eine Konstellation von Kräften, in der Veränderungen stattfinden können. Diese Situation wird in moder-

nen Versuchen, die Struktur einer Geschichte zu beschreiben,¹⁴ jeweils in drei Schritte gegliedert: die veränderbare Ausgangslage, ihre tatsächliche Veränderung und der veränderte Zustand, der wiederum eine potentielle Ausgangslage darstellt. Durch die Verkettung der Situation entsteht die Geschichte, deren Bewegung ganz allgemein beschrieben werden kann als die im zeitlichen Ablauf erfolgende Überführung von Figuren von einem Zustand in einen anderen, denen Figuren nicht gleichzeitig angehören können (z. B. arm-reich; mächtig-ohnmächtig; lebendig-tot etc.)

Diese rein formalen Bestimmungen der Ebene der Darstellung erfuhren mit der neuen Definition des Sujets durch I. Lotman eine Vertiefung, die es ermöglicht, die literarische Darstellung enger in ihre kulturellen Bezüge einzugliedern und zur Perspektive des Autors in Verbindung zu bringen. Auch Lotman versteht das Sujet zunächst, ebenso wie andere formalistische oder strukturalistische Theoretiker die Fabel, als »die Gesamtheit aller untereinander zusammenhängender Ereignisse (eines Werks) . . . in ihrer Darlegung, in derjenigen Ordnung, in der sie im Werk mitgeteilt werden, in demjenigen Zusammenhang, in dem im Werk Mitteilungen über sie gemacht werden«. ¹⁵ Lotman fragt aber darüber hinaus nach dem Typus von Ereignissen, der ein Sujet konstituiert, und vermag zu zeigen, daß als Ereignis immer nur eine Grenzüberschreitung eines semantischen Feldes durch einen Helden gewertet wird. Ein Sujet weist deshalb immer drei Elemente auf: ein semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist, eine Grenze zwischen den Teilen, die als unüberschreitbar ausgewiesen ist, und ein Held, der diese Grenze überschreitet.¹⁶ Damit hängt die Definition eines Ereignisses ab vom semantischen Feld und dessen Grenze; diese werden aber ihrerseits wieder bestimmt vom jeweiligen Kultursystem, von dessen Sehweisen, Normen und Weltbild bzw. von der Position und Perspektive des Autors, aus der ein Vorgang einmal als Ereignis und einmal als Nichtereignis, als normaler Vorfall, sich darstellt. Denn ein Ereignis ist immer ein ungewöhnlicher Vorgang, eine bedeutsame Abweichung von einer gegebenen Norm, eine Handlung, durch die das herrschende Weltbild in Frage gestellt wird. Beispiele für semantische, gegliederte Felder sind »Vernünftigkeit/Unvernünftigkeit«, bezogen auf den herrschenden Normalitätsbegriff; »Macht/Ohnmacht«; »Geistige Blindheit/Erkenntnis«; »Vernunft/Leidenschaft«; etc. Der ereignishafteste Vorgang der Grenzüberschreitung wird im Text jeweils zum Sujet entfaltet, indem das Feld entworfen, die Grenze markiert, die Motive des Helden erläutert, die Widerstände gegen sein Handeln und dessen Konsequenzen dargelegt werden.

Den sujethaltigen Texten können sujetlose gegenübergestellt werden, in denen zwar semantische Felder dargestellt werden, aber keine Grenzüberschreitung erfolgt. Sujetlose Texte sind besonders häufig in der Lyrik zu finden.

Die Fähigkeit des Menschen, fiktive Sujets zu entwerfen, gehört zu den wichtigen kulturellen Leistungen, die der Orientierung und der Sinnggebung dienen. In den Worten Lotmans:

»Das Sujet stellt ein mächtiges Mittel zur Sinnggebung des Lebens dar. Nur infolge der Entstehung von erzählerischen Formen der Kunst lernte der Mensch den sujethaften Aspekt der Realität zu erkennen, d. h. den nicht diskreten Strom der Ereignisse in gewisse diskrete Einheiten zu gliedern, sie mit irgendwelchen Bedeutungen zu vereinen (d. h. semantisch zu erklären) und sie zu geordneten Verkettungen zu organisieren (d. h. syntagmatisch zu erklären). (. . .) Je mehr das Verhalten des Menschen den Charakter der Freiheit gegenüber dem Automatismus genetischer Programme gewinnt, desto wichtiger wird es für ihn, Sujets von Ereignissen und Verhaltensweisen zu bilden.«¹⁷

7. Die Einteilung literarischer Texte – Schreibweisen und Gattungen

Bis jetzt wurde von Literatur immer nur allgemein oder vom literarischen Werk schlechthin gehandelt, und damit die Unterschiede zwischen den literarischen Texten nicht berücksichtigt. Dies entspricht jedoch nicht der Erfahrung des Lesers von Literatur; denn dieser liest nicht Dichtung schlechthin, sondern einen Roman, ein Gedicht, ein Drama. Er kann noch genauer klassifizieren und bestimmt seine Lektüre als Kriminalroman oder Briefroman, als Ode oder Sonett, als Tragödie oder Komödie. Gleichzeitig kann aber ein Leser diese Bestimmungen wieder in Frage stellen, indem er von einem epischen oder lyrischen Drama spricht, einem Roman oder einer Novelle dramatische Qualität bescheinigt und ein Gedicht als dramatischen Monolog definiert. Ein Blick in die Literaturgeschichte lehrt, daß das Korpus Literatur bei allem Wandel von jeher in Gruppen eingeteilt wurde und die Geschichte der Literaturkritik und -wissenschaft zeigt, daß die Einteilung der Literatur unter dem Stichwort Gattungsproblem zu den wichtigsten und umstrittensten Fragen zählt.

7.1. Zur Geschichte des Gattungsproblems

Die abendländische Diskussion um die literarischen Gattungen beginnt mit Platon,¹ der von den zwei prinzipiell gegebenen Möglichkeiten ausging, wie man Gegenstände und Personen abbilden könne, nämlich durch Beschreibung und durch Nachahmung. Auf die Literatur angewandt konnte er durch dieses Kriterium die erzählende von der dramatischen Art unterscheiden, insofern die erstere beschreibt, die zweite nachahmt. Da im Epos sowohl von Figuren und ihren Handlungen berichtet wird als auch Dialoge der Figuren selbst gegeben werden, rechnete Platon das Epos zur gemischten Art. Damit führte er in die Gattungsdiskussion das sogenannte Redekriterium ein, mit dem literarische Texte danach eingeteilt werden, wer die Rede vorträgt, ob ein Erzähler berichtet oder die dargestellten Figuren selbst reden. Aristoteles behandelte das Problem der Einteilung von Literatur ausführlicher. Gleich zu Beginn seiner Poetik, nachdem er die Mimesis als Wesen der Dichtung bestimmte, wendet er sich den Möglichkeiten der Gliederung zu und diskutiert drei Kriterien der Unterscheidung: die Mittel, die Gegenstände und die Art der Darstellung.² In Verbin-

dung mit den von der Rhetorik festgelegten Stillagen bildeten diese Kriterien, die auch von der einflußreichen *Ars poetica* des Horaz übernommen wurden, die allgemein verbindliche Grundlage der Gattungsdiskussion bis in das 18. Jahrhundert, und sie konnten auch im 20. Jahrhundert noch ihren Einfluß geltend machen.³ Die starke Nachwirkung der aristotelischen Gattungsdiskussion im Abendland wurde durch die Aristoteles-Kommentatoren der Renaissance gefördert, welche diese Überlegungen zu verbindlichen Normen erhoben und gleichzeitig eine Hierarchie literarischer Formen errichteten, an deren Spitze die Tragödie und das Epos standen, und an deren unteren Ende poetische Kleinformen, wie z. B. Hirtengedicht, Elegie, Ode, Epigramm und Satire gesetzt wurden. Im Zuge der Entwicklung zu einem normativen Literatursystem wurden Muster einzelner Gattungen, die zumeist der griechischen und lateinischen Literatur entstammten, zu Idealtypen erhoben, an denen die zeitlos gültigen Regeln abgelesen wurden, denen jedes Werk, das den Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer Gattung erhob, unterworfen war. Solche Regeln waren z. B. für die Tragödie die Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, durch welche die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten erreicht werden sollte, die Ständeklausel, welche den Personenkreis nach dem Kriterium der sozialen Stellung festlegte, die poetische Gerechtigkeit, welche um der Wirkung willen die Belohnung der Guten und der Bestrafung der Bösen erforderte, und die hohe Stillage. Da ein normatives Gattungsverständnis zumeist die Annahme der Existenz einer universalen Idee einer bestimmten Gattung voraussetzt, wurde aus ihm zugleich das Verbot der Gattungsmischung abgeleitet, weil ein Werk nicht zwei Ideen zugleich abbilden könne.

Dieses normative Gattungsverständnis verlor mit dem Wandel des mimetischen zum expressiven Literaturverständnis in der Romantik seine Verbindlichkeit. An die Stelle vorgeschriebener Merkmale trat der Begriff der organischen Form als Einheit, die der vollendete und einzig angemessene Ausdruck der jeweiligen poetisch geformten Erfahrung ist. Besonders S. T. Coleridge entwickelte unter dem Einfluß von A. W. Schlegel dieses neue Formverständnis:

»The organic form . . . is innate; it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such is the life, such the form.«

»The spirit of poetry, like all other living powers, . . . must embody in order to reveal itself; but a living body is of necessity an organized one, – and what is organization, but the connection of parts to a whole, so that each part is at once end and means!«

(S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. Raysor, vol. 1, S. 197/198)

Die Ablehnung eines normativen, durch Merkmalskataloge festgelegten Gattungsverständnisses unter gleichzeitiger Beibehaltung der sich allmählich herausbildenden Aufgliederung der Literatur in die drei Gruppen Epik, Drama und Lyrik führte dazu, diese Gruppen nicht mehr als historische, an Vorbildern orientierte und traditionsreichen Regeln gehorchende Gattungen zu verstehen, sondern als naturgegebene Grundformen der Poesie aufzufassen, die sich aus dem Wesen des Menschen unmittelbar ableiten ließen. Seit Goethe dieses Verständnis zum erstenmal formulierte, konnte die Auffassung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein die Gattungsdiskussion bestimmen. In den *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* unterscheidet Goethe zwischen »Dichtarten«, die historisch geprägte literarische Formen sind (Ballade, Elegie, Epos etc.), und »Naturformen der Dichtung«, die als universal gültige, dichterische Formprinzipien verstanden werden: »Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken«. Diese Dreiteilung wurde in der Folgezeit bald zu den Seelenkräften des Menschen, den Aspekten der Sprache, den möglichen Verhaltensweisen des Menschen gegenüber der Wirklichkeit u. a. anthropologischen Konstanten zugeordnet und daraus geschlossen, daß es nur diese drei geben könne und durch diese die Einheit in der Vielfalt der einzelnen Werke, die eine historische Gattung aufweist, begründet werde. Das stark spekulative Moment, das durch das Konzept der Naturformen in die Gattungsdiskussion eingebracht wurde und ein grob verdinglichtes Gattungsverständnis, das Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Darwinismus und seines Entwicklungsmodells in der Literaturwissenschaft Platz griff und Gattungen als konkrete Individuen verstand, führten als Gegenreaktion zu Beginn dieses Jahrhunderts zu einer strikten Ablehnung des Gattungssystems überhaupt, deren Existenz rundweg bestritten wurde. Ihr überaus einflußreicher Wortführer war Benedetto Croce. Für ihn war die Schaffung eines Kunstwerks im Gegensatz zur logischen Erkenntnis ein Akt intuitiven Erkennens, das seinen besonderen Ausdruck im einzelnen Werk sucht. Da aber die Schaffung und der Gebrauch übergeordneter Begriffe, wie sie auch die Gattungen darstellen, nicht eine ästhetische, sondern eine logische Tätigkeit ist, können diese beim dichterischen Produktionsprozeß überhaupt nicht beteiligt sein und auch ihre Anwendung beim Rezeptionsprozeß ist unsinnig und irreführend, weil sie nicht existieren, aber als falsche Begriffsbildungen verhindern, die Einmaligkeit des Kunstwerks zu

erfassen. Methodische Richtungen in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts hielten entweder am Gattungssystem als Möglichkeit historischer Erkenntnis fest, wie z. B. der *historical criticism* oder lehnten es ab, wie z. B. der *New Criticism*, ohne aber das Grundproblem der Gattungsdiskussion einer Lösung zuzuführen, nämlich ob überhaupt und in welcher Weise Gattungen existieren. Erst der Strukturalismus und die von ihm beeinflusste moderne Textwissenschaft, die sich um eine Klassifikation von Texten aller Art und die Erforschung ihrer konstitutiven Merkmale bemühte, brachte auch die Gattungsdiskussion wieder in Gang.⁴

7.2. *Sprechsituation, Schreibweise und Gattung*

Das Grundproblem der Gattungsdiskussion ergibt sich daraus, daß einerseits der Literaturhistoriker die Wirkung literarischen Gattungsnormen im Produktions- und Rezeptionsprozeß klar nachweisen kann, andererseits ihm immer nur eine Fülle höchst verschiedenartiger Texte vorliegen. Dieser Befund wirft die Frage auf, worin die Gemeinsamkeit dieser unterschiedlichen Texte beruht und welche Seinsweise Gattungen überhaupt zukommt.

Zur Beantwortung dieser Frage wurden Gattungen abwechselnd als platonische Ideen oder nachträgliche, willkürlich gewählte Ordnungsschemata gedeutet; bald nahm man an, daß maßstabsetzende, archetypische Dichtungen am Anfang einer literarischen Entwicklung zur Bildung von Gattungen geführt hätten, bald glaubte man, Gattungen aufgrund zeitloser Merkmalskataloge bestimmen zu können. Es galt also, in der historischen Vielfalt einzelner Texte das ahistorisch Gemeinsame zu finden und zu beschreiben, das den Gattungen über Jahrhunderte ihre prägende Wirkung in der literarischen Kommunikation verlieh.

Moderne Versuche, dieses Problem zu lösen, wie dies am überzeugendsten K. W. Hempfer auf der Grundlage des Strukturmodells Piagets tat,⁵ gehen von der Unterscheidung zwischen ahistorischen Schreibweisen und historischen Gattungen aus, um dann beide in einem dynamischen Strukturmodell zueinander in Beziehung zu setzen. Demnach sind die ahistorischen Schreibweisen Grundstrukturen, d. h. grundlegende Organisationsmuster von Texten, die vom Produzenten wie Rezipienten von Texten beachtet werden müssen, wenn die literarische Kommunikation erfolgreich verlaufen soll. Diese Grundstrukturen erfahren unter dem Einfluß historischer Situationen und Kräfte Transformationen, d. h. diese Schreibweisen werden als historische Gattungen entfaltet. Die Gat-

tungen wirken in der literarischen Kommunikation als *faits normatifs* (Piaget), als normensetzende und regelnde Instanzen, deren Auswirkungen jeweils an konkreten Texten beobachtet werden kann.

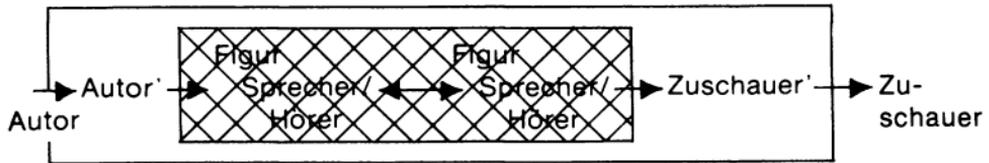
Diese Schreibweisen können ihrerseits wieder aus Sprechsituationen abgeleitet werden.⁶ Die Sprechsituation, die eine Erweiterung des Ansatzes des Redekriteriums ist, beschreibt die Beziehung Sprecher – Hörer und die räumlich-zeitlichen Bedingungen, in denen beide stehen. In der alltäglichen Redesituation ist die Beziehung Sprecher – Hörer symmetrisch, d. h. der Hörer kann jeweils auch zum Sprecher werden und ihre zeitlich-räumlichen Situationen sind identisch. Diese Sprechsituation ist auch in literarischen Texten zu finden, z. B. im dramatischen Dialog oder im Dialog von Romanfiguren. Von ihr ist eine Sprechsituation zu unterscheiden, in der die Beziehung Sprecher – Hörer asymmetrisch gestaltet ist, insofern diese nicht umgekehrt werden kann, und der Sprecher über Vorgänge berichtet, die seiner Sprechsituation zeitlich vorausliegen. In der alltäglichen Rede ist diese Situation bei jedem Bericht gegeben, in literarischen Texten ist sie die Situation aller erzählenden Formen. Neben Sprechsituationen, in denen ebenfalls die Beziehung zwischen Sprecher und Hörer asymmetrisch gestaltet ist, aber nicht über Vergangenes berichtet wird, sondern argumentiert oder beschrieben wird, ist schließlich noch eine Sprechsituation zu erwähnen, in der weder ein Sprecher noch ein Hörer erscheinen, sondern der Text beziehungslos gegeben wird, so daß dieser den Eindruck absoluter Objektivität vermittelt. Diese Nullstufe der Sprechsituation ist für die Lyrik bestimmter Epochen typisch.

Diese Typen von Sprechsituationen können jeweils in Varianten auftreten und in der Alltagsrede ebenso wie in literarischen Texten sich überlagern. Sie können zum Ausgangspunkt für die Unterscheidung von Schreibweisen und damit für eine Typologie literarischer Texte gemacht werden, wenn sie als Grundsituationen, die den Text organisieren, verstanden werden, wobei freilich die Bestimmung der Sprechsituation allein noch keine ausreichende Beschreibung literarischer Schreibweisen oder Gattungen leisten kann.

7.2.1. Die dramatische Schreibweise

Die Sprechsituation, in der die Beziehung Sprecher – Hörer symmetrisch und die Raum-Zeit-Bedingung für beide identisch ist, trifft in dramatischen Texten nur für die Figuren zu. Für die

dramatische Schreibweise kommt als entscheidendes strukturelles Element hinzu, daß diese Sprechsituation von einem Autor für ein Publikum entworfen ist, so daß diese in einen anderen Kommunikationsvorgang eingelagert ist. Das Modell der dramatischen Schreibweise läßt sich also in folgendem Schema darstellen:⁷

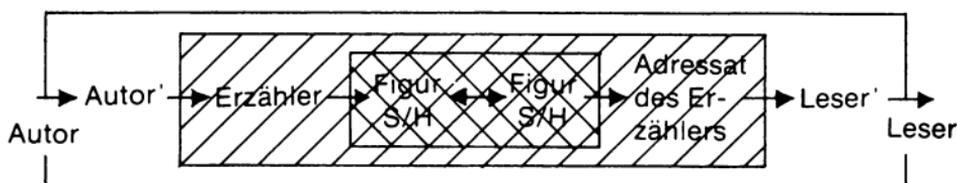


Mit »Autor« ist die historische Person des Verfassers bezeichnet, mit »Autor'« im Unterschied dazu der Autor, insofern dieser als gestaltendes Subjekt mit seinen Perspektiven, Interessen und Fähigkeiten in das Werk eingegangen ist. Der schraffierte Bereich umfaßt die Darstellung des dramatischen Textes mit den Figuren in ihren wechselnden Beziehungen. Die Position »Zuschauer'« im äußeren Kommunikationsvorgang repräsentiert alle diejenigen Züge des Textes, die im Hinblick auf die Rezeption durch Zuschauer in das Werk eingegangen sind, »Zuschauer« dagegen den tatsächlichen Rezipienten in der empirischen Wirklichkeit. Dieses Schema zeigt, daß die Darstellung der Figuren ohne die vermittelnde Instanz eines Erzählers dem Zuschauer vorgestellt wird, eine Bedingung, die die Aufführung durch Schauspieler ermöglicht. Damit wird dem Zuschauer das Dargestellte als unmittelbares, in dessen Zeitebene abrollendes Geschehen präsentiert. Die Tatsache, daß die vermittelnde Instanz eines Erzählers fehlt, wird ausgeglichen durch die Informationsmöglichkeiten, die durch Mimik, Gebärden und physischen Handlungen der Spieler, durch Kostüme oder Bühnenbild gegeben sind. Freilich stellt dieses Modell die dramatische, ohne Vermittlungsinstanz vor sich gehende Kommunikation nur in idealtypischer Weise dar; tatsächlich gibt es eine Fülle von Vermittlungsformen, die das Modell der dramatischen Schreibweise zur narrativen Schreibweise hin öffnen und auffächern. Solche Formen »epischer« Vermittlung sind historisch verschieden aktualisiert worden: als Chor in der antiken Tragödie, als Figuren, die sich unmittelbar an das Publikum wenden, als dramatische Rede, in der innerhalb des Figurenkreises überflüssige Informationen gegeben werden, die aber den Zuschauer zum eigentlichen Adressaten haben, oder als zusätzlich eingeführte Kommentator- oder Regisseurfigur, die außerhalb des Figurenkreises angesiedelt ist. Das Modell der dramatischen Schreibweise liegt also einem Spektrum

von Texten zugrunde, die sich durch epische Tendenzen an die narrative Schreibweise annähern können.

7.2.2. Die narrative Schreibweise

Die narrative Schreibweise, der eine berichtende Sprechsituation zugrunde liegt, unterscheidet sich von der dramatischen durch die Einführung einer vermittelnden Kommunikationsebene, die von einem fiktiven Erzähler und dessen fiktivem Adressaten repräsentiert wird. Die verschiedenen Ebenen können in folgendem Schema dargestellt werden:



Damit ist zusätzlich zur Welt der fiktiven Figuren und deren räumlicher und zeitlicher Festlegung eine zweite räumlich-zeitliche Ebene gegeben – die des Erzählers und dessen Adressaten –, die die Geschichte vermittelt. Durch diese beiden Raum- und Zeitebenen ergibt sich in narrativen Texten die Möglichkeit, die Geschichte aus einer bestimmten Perspektive darzustellen, den zeitlichen Ablauf des Geschehens in der Darstellung umzustellen, verschiedene Teile in geraffter oder ausführlicher Form zu präsentieren. Die Position des Erzählers fungiert dabei als wichtige Informationsquelle, die Kommentare, Erläuterungen und Urteile über das Geschehen geben kann. Wie in der dramatischen Schreibweise Tendenzen vorhanden sind, »epische« Vermittlungsinstanzen einzuführen, so gibt es auch in der narrativen Schreibweise verschiedene Typen, die Situation des Erzählers so zu gestalten, daß dadurch eine tendenzielle Annäherung an die dramatische Schreibweise erfolgt. Nach F. Stanzels Typologie der Erzählsituationen⁸ gilt das idealtypische narrative Modell, in der die Position des Erzählers und Adressaten eigenständige, gänzlich außerhalb des berichtenden Geschehens stehende Figuren sind, lediglich für die auktoriale Erzählsituation. In der Erzählsituation des Ich-Erzählers gehört dagegen der Erzähler der dargestellten Geschichte an und ist von ihr betroffen. Damit ist zwar der distanzierte Standpunkt des alles überblickenden, auktorialen Erzählers aufgegeben, dafür steht jedoch die Erzählerfigur in größerer Nähe zur Geschichte, als Beteiligter oder aus seiner Perspektive Beobachtender, was für den Leser den Eindruck

der Unmittelbarkeit und der Authentizität erhöht. Die personale Erzählsituation ist diejenige, die sich am meisten der dramatischen Schreibweise annähert. In ihr ist die Position des Erzählers fast ganz getilgt, an ihre Stelle tritt eine Figur des dargestellten Geschehens, die dieses unmittelbar erlebt und aus ihrer Perspektive dem Leser darbietet.

7.2.3. Das Problem der Lyrik

Das riesige Textkorpus von kleinen und größeren Geschichten in verschiedenen Metren, Strophen- und Gedichtformen, aber auch die Klassifikation »lyrisch«, die auch auf dramatische und erzählende Texte angewandt wird, bildeten von jeher ein besonders schwieriges Problem der Gattungstheoretiker. Seit in der Romantik die Lyrik zur gleichberechtigten Gattung neben Drama und Epos aufstieg, bemühte man sich, die Fülle lyrischer Texte auf eine gemeinsame Schreibweise zurückzuführen.

Insbesondere diejenigen Theoretiker, die Gattungen nicht mehr nach idealtypischen Normen und Merkmalskatalogen ordneten, sondern von Naturformen ausgingen, waren bemüht, das spezifisch Lyrische wesensmäßig zu erfassen. Für die Analyse wurden dabei überwiegend solche Gedichte herangezogen, die unter der Bedingung eines expressiven Literaturverständnisses entstanden waren, also vorwiegend romantische Lyrik. Dies führte dazu, daß in abwechselnder Zuordnung zu seelischen Grundkräften (Verstand, Wille, Gefühl) oder Teilen der Rede (Silbe, Wort, Satz) oder Grunderfahrungen der Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) das Lyrische als diejenige dichterische Haltung definiert wurde, in der Stimmungen, Empfindungen, oder seelische Situationen zur Darstellung gelangen. So sehr dies für die Lyrik zutreffen mag, der ein expressives Literaturverständnis zugrunde liegt, so wenig konnte dies für die große Menge lyrischer Gedichte gelten, die unter anderen dichtungstheoretischen Vorverständnissen entstand, durch die der Lyrik ein niederer Rang zugewiesen bzw. die Zugehörigkeit der Lyrik zur Dichtung überhaupt in Frage gestellt wurde.

Überblickt man den Reichtum an Formen, der in jeder diachronen Lyrik-Anthologie zu finden ist, so zeigt sich, daß unter Lyrik nicht Texte einer, sondern der verschiedensten Schreibweisen zusammengefaßt werden. Dialogische Gedichte, erzählende Balladen, didaktische Dichtungen stehen neben Werken, in denen ein Ich gegenüber einem Du argumentiert oder ohne erkennbare Sprechsituation »objektive« Darstellungen gegeben werden. Lyrik kann deshalb nur als Sammelbegriff verstanden werden, nicht aber als

Texttypus, dem eine ahistorische Schreibweise zugrunde liegt. Gemeinsame Merkmale oder ein Strukturmodell können also nicht auf der Ebene der Schreibweisen angegeben werden, sondern allenfalls darin gesehen werden, daß in lyrischen Texten Aspekte der Sprache semantisiert, d. h. zur Bildung eines sekundären Zeichensystems verwendet werden, die bei anderen Schreibweisen nicht oder nicht in dieser Konsequenz herangezogen werden. Diese sind insbesondere die materiellen Aspekte des sprachlichen Zeichensystems, Lautbild und Rhythmus, aus denen Verszeilen, Strophen und Gedichtformen aufgebaut werden. Dieses besonders dichte Informationsgefüge ermöglicht eine Fülle literarischer Kleinformen, die in besonders vielfältiger Weise in den verschiedensten gesellschaftlichen Kontexten und Situationen verwendet werden können.

7.2.4. Die tendenzielle Schreibweise

Ein besonders schwieriges Problem der Gattungstheorie war von jeher die Satire bzw. das »Satirische«, weil sie einmal als historische Gattung und ein andermal als »Ton« eines beliebigen Werks vorkamen, das ein Drama, ein Roman oder auch ein Lied sein konnte. Ein weiteres Problem war die Literaturhaftigkeit der Satire, insofern das häufige Argument, Literatur verweise nicht auf die Wirklichkeit, sondern in ihr werde eine eigene Realität geschaffen, auf die Satire trotz ihrer literarischen Formen kaum anwendbar war, weil diese offenbar auf Personen und Zustände der historischen Wirklichkeit zielte. Dies führte dazu, daß die Satire lange Zeit nicht zur Literatur im eigentlichen Sinne gerechnet wurde, – in der Trias Drama, Epik, Lyrik war ohnehin kein Platz für sie vorgesehen – oder versucht wurde, der Satire den Wirklichkeitsbezug abzusprechen, um sie in den Literaturkanon integrieren zu können. Erst in der neueren Satireforschung wurde der Wirklichkeitsbezug als konstitutives Merkmal der Satire anerkannt und zugleich ihr literarischer Charakter bestätigt. Als fruchtbar erwies sich auch hier die Trennung von ahistorischer Schreibweise und historischer Gattung und deren Beziehung mittels eines dynamischen Strukturbegriffs. Das Strukturmodell der satirischen Schreibweise wurde z. B. von Hempfer so formuliert: »Satire ist funktionalisierte (mediatisierte) Ästhetik zum Ausdruck einer auf Wirkliches negativ und implizierend zielenden Tendenz.«⁹ Dies bedeutet, daß in satirischen Texten nicht die Darstellung von Raumvorstellungen, Zeitabläufen, Figuren und Handlungen die eigentliche Intention ist, sondern diese von der Tendenz in Dienst genommen und überformt wird, die auf

Bereiche der empirischen Wirklichkeit negativ wertend verweist. Die fiktionale Welt satirischer Texte kann also nicht aus sich selbst heraus hinlänglich verstanden werden, sondern bedarf zur adäquaten Aufnahme der Kenntnis des empirischen Bereichs, der in der Satire gedeutet und beurteilt wird. Ist diese Kenntnis nicht gegeben, so wird vom Leser zumeist eine Neuzuweisung des betreffenden Werks zu einer anderen Schreibweise und damit eine neue Gattungsbestimmung vorgenommen. Die Rezeption von Swifts »*Gulliver's Travels*« als phantastisches Kinderbuch ist dafür ein Beispiel.

Nicht nur in der Satire wird die Ästhetik in den Dienst einer auf Wirkliches verweisenden Tendenz gestellt, sondern auch in der Utopie. In der literarischen Utopie wird jeweils ein Modell des idealen Daseins bzw. einer idealen Gesellschaft entworfen; die Konzepte reichen von der märchenhaften Urform, dem Schlaraffenland, bis zur philosophisch begründeten, detailliert geschilderten Staatsform. Auch diese Utopien verweisen tendenziell auf die Wirklichkeit, zu der sie als Gegenentwurf entstanden sind. Freilich wird in ihnen im Gegensatz zur Satire die Wirklichkeit nicht als Objekt der Aggression ausgewiesen, sondern als unvollkommen und dürftig vorgestellt. Sowohl die Satire wie auch die Utopie lassen sich somit einer Schreibweise zuordnen, deren entscheidendes Strukturelement die überformende und auf Personen und Sachverhalte in der Wirklichkeit zielende und diese abwertende Tendenz ist. Damit läßt sich aber auch dieser Schreibweise eine besondere Sprechsituation zuordnen, die sich dadurch auszeichnet, daß der satirische Sprecher beim Leser die Kenntnis der Bereiche der Wirklichkeit voraussetzt, auf die er zielt. In ihr ist die Zeitgebundenheit der Satire und der Utopie begründet und für den empirischen Leser, der in einer anderen historischen Situation steht, ergibt sich aus ihr die Notwendigkeit, sich die Kenntnis dieser Wirklichkeit, auf die im Text verwiesen wird, durch historische Forschung zu verschaffen und in die Lektüre einzubringen.

8. Die historische Gliederung der Literatur – Literaturgeschichtsschreibung und literarische Perioden

Seit Literatur mit historischem Interesse betrachtet wird, besteht auch das Problem, wie dieses zu befriedigen sei und gleichzeitig die Dichtung adäquat, d. h. nicht nur als historisches Dokument dargestellt werden könne. Die vielen Literaturgeschichten, die seit dem 18. Jahrhundert zu den einzelnen Nationalliteraturen verfaßt werden, zeigen einerseits das anhaltende Interesse am historischen Verständnis der Literatur und andererseits in der Vielfalt ihrer Ansätze und Methoden die vielen Probleme, die ihre geschichtliche Darstellung aufwirft. Zunächst wird Literatur immer als ästhetische Erfahrung aufgenommen, also nicht als historisches Dokument, und diese ästhetische Erfahrung wird vom Rezipienten auf ihre Funktion und Bedeutung für dessen Lebensvollzug befragt. Von daher werden die literarischen Werke der Vergangenheit einer Auswahl aufgrund ihrer Anschließbarkeit an verschiedene Kulturen unterworfen, durch die z. B. sogenannte »zeitlose« Klassiker von zeitverhafteten »veraltenden« Autoren getrennt werden. Aber auch ein primär historisches Interesse an Literatur stellt das Problem, wie diese zu erfassen sei. Sollen nur die historischen Bedingungen dargestellt werden, unter denen literarische Werke entstanden, so wird der Literaturhistoriker den gleichen Gegenstand beschreiben, wie der Wirtschafts-, Sozial- und Kulturhistoriker und damit zirkelhaft die Literatur als Dokument auswerten und würdigen. Wird dagegen das einzelne Werk als ästhetisches Gebilde aufgenommen, so wird zwar eine chronologisch geordnete Sammlung von kritischen Betrachtungen entstehen, aber keine Darstellung, die den Namen Geschichte verdient, insofern man hierunter die Bemühung um das Verständnis von Ereignissen, Vorgängen und Entwicklungen innerhalb der menschlichen Gesellschaft aus dem komplexen Zusammenspiel von gegebenen Bedingungen und Handlungen versteht. R. Wellek und A. Warren haben dieses Dilemma der Literaturgeschichtsschreibung auf die Formel gebracht:

»Most leading histories of literature are either histories of civilization or collections of critical essays. One type is not a history of *art*; the other, not a *history* of art.«¹

8.1. Tendenzen der Literaturgeschichtsschreibung

Thomas Warton, der Verfasser der *History of English Poetry* (1774), der ersten Geschichte der englischen Literatur, rechtfertigte eine historische Betrachtung mit den Argumenten:

»it has the peculiar merit . . . of faithfully recording the features of the times and of preserving the most picturesque and expressive representations of manners« und »possesses the . . . advantage of transmitting . . . to posterity genuine delineations of life.«

(Th. Warton, *History of English Poetry*, I, S. II)

Literatur wurde also von Warton als historisches Dokument ausgewertet und aus antiquarischem Interesse befragt. Spätere Literaturhistoriker behandelten die Werke ebenfalls als historische Dokumente, verwendeten sie aber als Belege, mit denen Entwicklungstendenzen der englischen Nation aufgezeigt werden sollten. Literatur wurde zum Material, das es ermöglichte, die »nationale Biographie«, die »Geschichte des englischen Geistes« oder »die Entstehung der nationalen Institutionen« darzustellen. In allen diesen Fällen diente Literatur lediglich als Quelle, aus der die zielgerichtete, als stetige Entwicklung betrachtete Geschichte der englischen Nation herausgelesen und nachgezeichnet werden konnte, wie sie auch von anderen historischen Disziplinen dargestellt wurde. In Gegensatz zu diesem Ansatz traten Literaturhistoriker, die aufgrund eines biographistisch orientierten Literaturverständnisses die Werke vor allem als Dokumente verstanden, die Aufschluß über ihre Autoren gaben. Die Konzentration auf die Individualität des Autors, wie sie in seinem Werk zutage trat, führte dazu, daß diese Literaturgeschichten nicht mehr von nationalen entwicklungsgeschichtlichen Tendenzen überformt, sondern zu chronologisch geordneten Würdigungen einzelner Autoren wurden, gleichsam zu literarischen Nationalgalerien, wodurch zwar die Ästhetik des literarischen Werks wieder mehr Beachtung fand, aber nur, um das Genie seines Autors zu dokumentieren. Im Zuge der Verselbständigung der Literaturbetrachtung setzten sich dann in der Literaturgeschichtsschreibung Tendenzen durch, nur noch das historische Geschehen innerhalb des literarischen Produktionsfeldes zu beschreiben, ohne Bezug zu den gleichzeitigen Vorgängen im politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich zu nehmen, weil deren Wirkungen auf die literarische Produktion als unerheblich galt. Diese Darstellungen wählten zumeist Werke von unbestritten hohem Rang, wie z. B. das Werk Shakespeares oder die Dichtung der Romantik als Fluchtpunkte, zu denen die vorausgehenden Werke dann in eine entwicklungsgeschichtliche Perspek-

tive gesetzt wurden. Die in diese Reihe gestellten Werke wurden dann nicht um ihrer selbst willen betrachtet, sondern danach ausgewählt und analysiert, inwiefern in ihnen Tendenzen auftreten, die auf die Höhepunkte vorausweisen. Diese Art literarhistorischer Betrachtung, mit der sich zumeist ein geradezu biologistisches Gattungsverständnis verband, brachte zwar viele wertvolle Ergebnisse; aber weder den Trägern der literarischen Entwicklung noch den sie bedingenden Faktoren wurde besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil man stillschweigend voraussetzte, daß auch in der Kunst die in ihr angelegten Tendenzen analog einem biologischen Reifungsprozeß zur Entfaltung gelangten.

Die ahistorische Betrachtung der Literatur, die insbesondere vom *New Criticism* gefördert wurde, führte konsequent zur Ablehnung jeder geschichtlichen Darstellung. Die Gesamtheit der literarischen Produktion wurde statt dessen als zeitloses System verstanden, das sich durch Aufnahme neuer Werke ständig erweitere, wodurch sich dann immer neue Beziehungen zwischen den einzelnen Werken, die das System bilden, ergeben. Von E. M. Forster stammt das Bild, das diese ahistorische Betrachtung der Literatur illustriert:

»We are to visualize the English novelists not as floating down that stream which bears all its sons away unless they are careful, but as seated together in a room, a circular room, a sort of British Museum reading-room—all writing their novels simultaneously. They do not, as they sit there, think, 'I live under Queen Victoria, I under Anne, I carry on the tradition of Trollope, I am reacting against Aldous Huxley'.«

(*Aspects of the Novel* [London, 1963;¹ 1927], S. 12)

Moderne Literaturgeschichten streben angesichts der theoretisch noch ungelösten Probleme historischer Darstellung zumeist einen Kompromiß an. Die historische Entwicklung wird in Perioden oder Jahrhunderte gegliedert und von diesen Perioden dann ein Bild ihrer politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Lage gezeichnet. Dann folgt die Besprechung der wichtigsten Werke dieser Periode nach Autoren oder Gattungen gegliedert, wobei bald stärker, bald schwächer auf den historischen Hintergrund abgehoben wird in Abhängigkeit davon, ob das jeweilige Werk nur als epochentypisch eingeschätzt oder aber ihm der Rang des zeitlos Gültigen zuerkannt wird.²

8.2. Probleme literarischer Epochenbildung¹

Jeder, der die Geschichtlichkeit eines Phänomens verstehen will, bedarf hierzu der ordnenden Gliederung des geschichtlichen Kontinuums, der Abfolge von Fakten, Ereignissen, Abläufen, von denen er Nachricht hat. Dies ist notwendig, weil das einzelne historische Faktum nicht aus sich selbst, sondern nur dann verstanden werden kann, wenn es in ein System von Beziehungen zu anderen Fakten eingefügt wird, durch das es seine Bedeutung zugewiesen erhält. Diese Grundbedingung historischer Erkenntnis bedeutet aber zugleich, daß jeder Entwurf eines solchen Systems immer auch von den Interessen, Fragestellungen und Kenntnissen dessen mitgeprägt ist, der dieses System um des historischen Verständnisses willen erstellt. Solche historiographischen Systeme sind die allgemehnhistorischen, kultur- oder kunstgeschichtlichen Epochen bzw. Perioden.

8.2.1. Zur Geschichte der Periodisierung¹

Die Vorstellung, daß die Menschheitsgeschichte nicht nur in große, heilsgeschichtliche Stationen gegliedert ist, sondern auch die Geschichte der menschlichen Kultur verschiedene Epochen durchläuft, trat zum erstenmal in der Renaissance entschieden in das Bewußtsein der Gebildeten, da die Humanisten mit Verachtung auf die unmittelbar vorausgegangene Zeit als »finsternes Mittelalter« zurückblickten und sich mit Bewunderung der klassischen Antike zuwandten, an deren normensetzende Leistungen es wieder anzuknüpfen galt. Diese grobe Einteilung bot lange Zeit keinen Anlaß zu methodischen Auseinandersetzungen, zumal auch die Aufklärung dieses humanistische Geschichtsverständnis übernahm. Die Periodisierung wurde erst zum Problem, als von der Romantik das Mittelalter neuentdeckt und neu bewertet wurde und die Entwicklung der historischen Wissenschaften eine Periodisierung der Neuzeit erforderte, um so entweder den geistigen, politischen oder kulturellen Werdegang einer Nation verstehen oder aber um die überlieferten Zeugnisse der Vergangenheit datieren und deuten zu können. Hierfür wurde zumeist so verfahren, daß alle Vorgänge und kulturellen Äußerungen einer bestimmten Zeit auf ein einheitliches Prinzip zurückgeführt wurden, durch das die Epoche in allen Bereichen einheitlich geprägt wurde. So erklärte J. Burckhardt in seinem berühmten und einflußreichen Buch *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) sowohl das politische Denken und Handeln wie auch die gesellschaftlichen Verhältnisse und kulturellen Äuße-

rungen dieser Zeit als Funktionen eines neuen Daseins- und Weltverständnisses des Menschen, der sich im Gegensatz zum Mittelalter als Individuum begriff, das sich in dieser Welt entfalten und verwirklichen sollte. Diese Entdeckung des Menschen und der diesseitigen Welt wurde zum allesbeherrschenden Prinzip erhoben, das es Burckhardt gestattete, die Epoche als Einheit zu rekonstruieren, wobei freilich auch die Werte und Normen in diesen Entwurf eingingen, die dem Menschenbild und dem Normenhorizont der Zeit Burckhardts besonders entsprachen.

Die Auseinandersetzung um Burckhardts Renaissance-Bild, die zu zahlreichen Korrekturen, aber auch zu radikalen Gegenentwürfen führte, widerspiegelt nicht nur die Zunahme historischen Wissens, sondern auch den Wandel im Horizont der Wertnormen der Historiker und ihrer Zeit.⁵ Noch einheitlicher versuchte die Geistesgeschichte die Perioden zu rekonstruieren. Auch sie ging von einem für eine Epoche typischen Zeitgeist aus, der aber im Unterschied zu Burckhardts umfassend wirkendem Prinzip, vor allem als Formprinzip verstanden wurde, das alle künstlerischen Äußerungen in besonderer Weise prägte und als Epochenstil die Werk-, Autoren- und Gattungsstile einheitlich überformte. Die Einheit dieser Epochenkonzeption fand in dem Entwurf eines idealtypischen »Epochenmenschen« ihren Ausdruck, dem Renaissance-, Barock- oder gotischen Menschen etc., dem jeweils bestimmte Weltbilder, Verhaltensweisen und Gestaltungsprinzipien vor aller Individualität zugeordnet wurden. Das Mißverständnis, Epochen seien historische Wirklichkeiten sowie das Festhalten am Prinzip der epochalen Einheit, das zugleich mit dem Anspruch verknüpft war, genaue zeitliche Abgrenzungen vornehmen zu können, machte nicht nur eine ständige Verfeinerung der Periodengliederung notwendig, die sich in zusätzlichen Begriffsbildungen, wie Früh-, Hoch-, Spätrenaissance, -barock, -romantik niederschlug, sondern löste auch eine langwierige Diskussion über die Epochengrenzen und die epochale Zuordnung einzelner Autoren wie z. B. Shakespeares aus, bei dem der Streit vor allem darum ging, ob er der Renaissance oder dem Barock zugeordnet werden müsse oder ob durch sein Schaffen eine oder mehrere Epochengrenzen zu ziehen seien. Diese vor allem in Deutschland geführte Auseinandersetzung wurde von der anglo-amerikanischen Literaturforschung kaum aufgenommen bzw. bestärkte diese allenfalls in der von jeher skeptischen Haltung gegenüber dem Erkenntniswert strenger Periodisierungen. Forschungsrichtungen, wie der *historical criticism* übernahmen zwar zumeist die eingebürgerten Epochenbenennungen zur zeitlichen Orientierung, stellten aber die einzelnen Werke

stärker in Beziehung zu einzelnen ideengeschichtlichen Strömungen oder bildeten literarhistorische Entwicklungsreihen.

8.3. Die traditionelle Periodisierung der englischen Literatur

Die Periodisierung der englischen Literatur, wie sie in den meisten literaturgeschichtlichen Darstellungen vorgenommen wird, und die dabei verwendeten Bezeichnungen machen die pragmatische Unbekümmertheit sichtbar, mit der in der anglo-amerikanischen Literaturforschung diese Frage stets behandelt wurde und zeigen zugleich, daß dem Periodenproblem gegenüber der Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk oder dem Gesamtwerk eines Autors nur geringe Bedeutung zugemessen wurde. Die Abweichungen gegenüber den traditionellen Perioden und Periodenbezeichnungen, die sich für Nationalliteraturen auf dem Kontinent vor allem unter dem Einfluß der Kunstgeschichte durchsetzen konnten, machen aber auch zugleich deutlich, daß in der englischen Literaturgeschichte besondere Verhältnisse gegeben sind, die sich mit dem für kontinentale Nationalliteraturen entwickelten Gliederungen gar nicht oder nur ungenau erfassen ließen.

In der Praxis der englischen Literaturgeschichtsschreibung haben sich für die Perioden Bezeichnungen eingebürgert, die unterschiedlichster Herkunft sind. Zum Teil wird nach Jahrhunderten gegliedert, z. B. *Literature of the Sixteenth Century*, oder nach Dynastien, z. B. *The Tudor Age* oder *The Stuart Age*, oder nach der Regierungszeit einzelner Monarchen, z. B. *Elizabethan*, *Jacobean*, *Caroline*, *Victorian* – Bezeichnungen, die dann oft unversehens zu Stilbegriffen wurden. Daneben wurden politische Epochenbegriffe übernommen, wie z. B. *Commonwealth* (1642 – 1660), *Restoration*, oder politische Ereignisse wurden zur Markierung von Epochen Grenzen benutzt, z. B. *Literature between the World Wars*. Auch kultur- und kunsthistorische Epochenbegriffe haben neben literarischen wie *Romantic Age* Eingang gefunden, so z. B. Renaissance, Manierismus, und – höchst umstritten – Barock. Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, Epochen nach ihrem herausragenden Dichter zu benennen, wie *the Age of Chaucer*, *the Age of Shakespeare* etc. und vereinzelt wurden auch ursprünglich abwertend gemeinte Bezeichnungen für eine literarische Gruppe nachträglich zu neutralen Sammelbegriffen aufgewertet und in die Periodenterminologie aufgenommen, wie z. B. *metaphysical poetry*.

Die besonderen Verhältnisse der englischen Literaturgeschichte beginnen bereits im Mittelalter, in dem die sogenannte altenglische

Zeit und ihre Literatur von der mittelenglischen durch die tiefe Zäsur der normannischen Eroberung im Jahre 1066 getrennt ist, durch die eine neue sprachliche Situation geschaffen wird. Erst im 14. Jahrhundert entsteht von London ausgehend eine neue englische Literatursprache, die vor allem durch Chaucer ihre Ausprägung erhält, dessen Einfluß die Literatur des 15. Jahrhunderts beherrscht. Wichtige Vorgänge um 1500 sind die Einführung des Buchdrucks in England durch Caxton (1475) und das Wirken der Humanisten, die durch ihre Bildungsarbeit neue Leserschichten im 16. Jahrhundert erschließen und neue Normen setzen, sowie der Sprachwandel zum Frühneuenglischen.

Die Periodisierung der Literatur des 16. Jahrhunderts steht vor allem unter dem Einfluß der Renaissance-Diskussion, weil in dieser Zeit literarische Phänomene zu beobachten sind, die sich mit ähnlichen in den kontinentalen Literaturen vergleichen lassen, wie z. B. der Aufstieg des klassischen Latein und der klassischen Literatur zu normativen Vorbildern oder der Beginn der Wirkung der Poetik des Aristoteles. Ein besonderes Problem der englischen Literaturgeschichte liegt aber in der vieldiskutierten Verzögerung dieser sogenannten englischen Renaissance, deren Höhepunkt (Shakespeare, Spenser, Sidney, Donne, Jonson, u.a.) um 1600 angesetzt wird, gegenüber den Renaissancen des Kontinents. Diese Verspätung erschwert auch die Aufnahme daran anschließender kontinentaler Periodenbegriffe in die englische Literaturgeschichte, wie z. B. des Barock, der von manchen Historikern ebenfalls um 1600 angesetzt wurde, während andere diesen Terminus als nicht anwendbar auf englische Verhältnisse verwarfen, nicht zuletzt, weil vergleichbare Entwicklungen auf dem Gebiet der Malerei und Architektur fehlten.⁶ Von besonderer Bedeutung für die Literatur des 17. Jahrhunderts sind schließlich die politischen Zäsuren, wie z. B. das Verbot der öffentlichen Theater durch das Parlament (1642–1660), wodurch die Kontinuität der Entwicklung auf diesem Gebiet unvermittelt unterbrochen wurde, um in der sogenannten *Restoration Period* dann unter ganz anderen Bedingungen wieder einzusetzen. Die Tatsache, daß die Jahre 1700 (Tod Drydens) und 1799 (Veröffentlichung von Wordsworths *Preface* zu den *Lyrical Ballads* als Manifest der Romantik) wichtige Daten der Literaturgeschichte sind, haben die Bezeichnung *Eighteenth Century* als literarischen Epochenbegriff in England gefördert, wobei aber daneben auch zusätzliche Periodisierungen durch Begriffe wie: Zeitalter der Aufklärung, des Klassizismus, *Augustan Age*, Vorromantik eingeführt wurden. Ein besonderes Problem stellt schließlich die englische Romantik dar, insofern diese sich erheb-

lich von kontinentalen Parallelen wie z. B. der deutschen Romantik unterscheidet. Auch in der Periodenbildung im 19. Jahrhundert weicht man wegen stark unterschiedlicher Entwicklungen in den verschiedenen Gattungen, die durch den Begriff Realismus nur unvollkommen erfaßt werden, zumeist auf das unverbindliche Etikett *Victorian* aus. Für das 20. Jahrhundert, dessen Periodisierung wegen der unmittelbaren Nähe besonders problematisch erscheint, wird entweder der Anspruch auf Periodisierung ganz fallengelassen, wie der letzte Band der *Oxford English Literary History* schon durch seinen Titel »*Eight Modern Writers*« verrät, oder es wird versucht, Schulen, Gruppen oder Tendenzen voneinander zu trennen.

8.4. Bemerkungen zur Theorie der Periodisierung

Bei der literarischen Periodisierung muß man stets davon ausgehen, daß der Sachverhalt, den es zu periodisieren gilt, eine ganz andere Beschaffenheit hat, als andere historische Phänomene. Während der politische Historiker es mit empirischen Sachverhalten zu tun hat, also mit Taten, Geschehen, Vorgängen, die sich zu einem festen Zeitpunkt oder Zeitraum ereignen, deren unmittelbare Wirkung überprüfbar ist und die mit einer Geschichts- und Handlungstheorie geordnet und erklärt werden können, hat es die Literaturgeschichte mit Texten zu tun, die stets der rekonstruierenden Leistung eines Rezipienten bedürfen, um überhaupt zu historischen und gesellschaftlichen Sachverhalten werden zu können. Daraus folgt zunächst, daß nicht das einzelne Werk oder Werkgruppen Gegenstand der Periodisierung sein können, sondern das gesamte System literarischer Kommunikation in den Blick genommen werden muß. Dieses ist dann seinerseits in Beziehung zu setzen zu den gleichzeitigen Systemen der Politik, der Wirtschaft, der Kultur, der Wissenschaft und der Religion, da Teilnehmer der literarischen Kommunikation immer auch den anderen Systemen angehören und Ort und Stellung der literarischen Kommunikation durch diese Systeme festgelegt werden. Die Erfassung der literarischen Kommunikation als eigenes System gegenüber den gleichzeitigen historischen Systemen ist besonders wichtig, weil sie verhindert, daß ein literarisches Werk zu Sachverhalten und Normen der anderen Systeme wie der Politik, der Wirtschaft oder der Wissenschaft unmittelbar in Beziehung gesetzt wird. Denn für das literarische wie für alle ästhetischen Kommunikationssysteme gilt, daß es einen Bereich darstellt, in dem Werte, Normen, Rollenerwartungen

und Handlungsanweisungen, deren Verletzung in der Lebenswelt von Konsequenzen und Sanktionen bedroht ist, in Frage gestellt, außer Kraft gesetzt oder durch andere Konzepte ersetzt werden können, weil das literarische Werk unter der Perspektive entworfen und aufgenommen wird, daß das ästhetisch Dargestellte zwar für die Lebenswelt bedeutsam ist, aber den besonderen Bedingungen ästhetischer Kommunikation wie der Freiheit, der Risikolosigkeit, der Möglichkeit des Experiments unterliegt. Ein kurzschlüssiger Bezug vom »Weltbild« einer Periode auf ein Werk oder gar von den »Anschauungen« eines Werks auf die Lebenspraxis seines Autors wäre schon deshalb jeder historischen Erkenntnis abträglich, weil sie nicht die besonderen Bedingungen ästhetischer Kommunikation in Rechnung stellen würde. Damit erweisen sich aber auch Versuche als wenig brauchbar, Perioden als Einheiten aufgrund eines Weltbilds, Formprinzips oder Zeitgeistes zu konstruieren, weil zu jedem dieser Konzepte Alternativen gegeben sind, die gerade in der ästhetischen Kommunikation wahrgenommen werden. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, daß zu jedem Zeitpunkt der Geschichte Angebote mehrerer Normensysteme und Weltanschauungen miteinander konkurrieren, wodurch die einzelnen Weltbilder und Normen überhaupt erst als Werte ins Bewußtsein des einzelnen oder einer Gruppe treten. Dies bedeutet, daß das Weltbild einer Periode nicht monolithisch, sondern immer nur als komplexes System verschiedener, zumeist auch sozial gegliederter Denkformen und Handlungstheorien entworfen werden kann, deren Konkurrenz die innere Dynamik einer Periode ebenso wie die Abfolge der Perioden selbst bedingt. Eine wesentliche Funktion in diesem Zusammenhang kommt dabei den Bildungsinstitutionen zu, weil durch sie relativ große, hinsichtlich der Verhaltensnormen und des Weltverständnisses homogene Gruppen gebildet werden, welche zu den Voraussetzungen des Zustandekommens literarischer Kommunikation gehören.

Die Beschreibung des literarischen Kommunikationssystems eines historischen Zeitraums muß tendenziell so angelegt werden, daß sie die gesamte literarische Produktion und Rezeption umspannt. Dabei lassen sich Textgruppen und Kommunikationsformen unterscheiden, die in ganz verschiedener Weise dieses System prägen. Zunächst ist diejenige Gruppe von Texten in Betracht zu ziehen, die nicht in der Periode selbst entstanden sind, aber deren literarische Kommunikation bestimmen. Sie können als Vorbilder der Autoren wirken oder aber die Position markieren, von der diese sich zu distanzieren wünschen. Bei den Lesern bestimmen solche Texte deren ästhetische Kompetenz und damit die Aufnahme neuer

Literatur. Das literarische Kommunikationssystem einer Periode ist deshalb immer auch schon durch die literarische Tradition strukturiert. Während diese Texte, die zumeist als sogenannte klassische durch die Bildungsinstitutionen tradiert werden, sowohl den dichtungstheoretischen Horizont wie auch die unmittelbare literarische Produktion mitgestalten, ist daneben die große Gruppe von Texten in Betracht zu ziehen, durch die der größte Teil der Bevölkerung oft ausschließlich an der literarischen Kommunikation beteiligt ist. Zu ihnen gehören die Volkslieder und Balladen, die Straßenballaden seit dem 16. Jahrhundert, Märchen, Sagen, Legenden und alle Arten von Trivilliteratur. Es ist typisch für diese Literatur, daß sie entweder über viele Perioden hinweg unverändert bleibt oder aber Formen vorausgehender Perioden bewahrt. Das schließt nicht aus, daß diese Literatur aus verschiedenen Gründen von der Randstellung im literarischen System plötzlich in den Mittelpunkt gerückt wird und, wie das Beispiel der Kunstballade zeigt, eine ähnlich prägende Funktion übernehmen kann wie die sogenannte klassische Literatur. Derartige Vorgänge sind für literarische Periodenbildungen von Bedeutung, weil sie auf Umstrukturierungen des gesamten Kommunikationssystems deuten, die durch ein neues Literaturverständnis, durch neue Funktionsbestimmungen oder neue Leserschichten ausgelöst werden. Die dritte Gruppe literarischer Texte stand von jeher im Mittelpunkt der Perioden-Diskussion. Sie umfaßt diejenigen Formen und Gattungen, die bevorzugt während einer Periode produziert und rezipiert werden, weil sie der Funktion und der Struktur des literarischen Kommunikationssystems in besonderer Weise entsprechen, wie z. B. das Drama der Shakespeare-Zeit oder der Roman seit dem 18. Jahrhundert. Da durch sie die literarischen Bedürfnisse der dominierenden Schichten befriedigt werden, erfahren sie zumeist während einer Periode eine rasche Entfaltung und Ausschöpfung der in ihnen angelegten ästhetischen Möglichkeiten. Trotz ihrer Bedeutung für das Verständnis des jeweiligen literarischen Kommunikationssystems darf nicht übersehen werden, daß sie nicht das gesamte System repräsentieren, sondern das dynamische Zentrum, in dem die ästhetischen Innovationen und die Auseinandersetzungen mit den lebensweltlichen Normen sich ereignen. Somit stellt jede literarische Periode ein komplexes System aus gegenwärtiger, prägender literarischer Tradition, periodisch atypischen und typischen Formen mit ihren Varianten dar. Erst die Beschreibung des gesamten Systems literarischer Kommunikation, durch welche auch die Beziehungen der einzelnen Texte und Textgruppen untereinander festgelegt wird, weist dem einzelnen

Text eine Position zu, aus der dessen Verhältnis zur literarischen Tradition, dessen Stellung zu den anderen Textgruppen des literarischen Systems sowie dessen Bezug zu den Werten und Normen seiner Zeit hervorgeht.

Die Studienanfänger auf dem Gebiet der englischen Literatur, für die diese Darlegungen vor allem geschrieben wurden, seien abschließend daran erinnert, daß mit den vorstehenden Kapiteln keineswegs eine umfassende Beschreibung der englischen Literaturwissenschaft gegeben werden konnte und sollte. Lediglich eine Vorstellung der wichtigsten Probleme war beabsichtigt, wobei versucht wurde, nicht nur den heutigen Stand, sondern auch den Weg, auf dem dieser erreicht wurde, zu skizzieren. Dem Studium muß vorbehalten bleiben, tiefer in die Probleme einzudringen, die Methoden kritisch zu erproben und nach neuen Lösungen zu suchen. Es kann nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, daß ein Studium der englischen Literatur sich nicht in der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Theorien und der Diskussion von Methoden erschöpfen darf, auch wenn diese oft in den Mittelpunkt des Interesses gestellt werden. Im Zentrum des Studiums hat vielmehr die gründliche, umfassende und planvolle Lektüre der englischen Literatur selbst zu stehen. Dabei darf sich der Studierende nicht nur von seinen persönlichen Neigungen leiten lassen, sondern er muß sich mit den Werken von weltliterarischem Rang ebenso wie mit der volkstümlichen Literatur, mit den epochentypischen Formen ebenso wie mit der Vielfalt der Gattungen und der Fülle der Themenkreise vertraut machen. Theoretische Überlegungen müssen dabei diese Lektüre begleiten, aber immer in der Funktion, das einzelne Werk und das Gesamtphänomen der literarischen Kommunikation dem tieferen Verständnis zu erschließen und so letztlich die schwierige Kunst des Lesens von Literatur zu erlernen und sich in ihr zu vervollkommen. Hierin liegt der Sinn jeder Literaturwissenschaft.

1. *Literature, poetry, fiction – Der Gegenstand des Studiums der englischen Literatur*

- 1 s. F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. v. W. Mitzka (Berlin, ²⁰1967).
- 2 s. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, (Bern ⁵1965), S. 52 ff.
- 3 alle wortgeschichtlichen Daten sind entnommen aus *Oxford English Dictionary* (OED), s. »literature«, »poetry«, »fiction«.
- 4 s. Kluge, *Etymolog. Wörterbuch*, »Literatur«.
- 5 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition* (New York, 1953), S. 3 ff.
- 6 K. Bühler, *Sprachtheorie* (Stuttgart, 1934, ²1965).
- 7 Zum pejorativen Mimesis-Begriff Platons s. Buch II, III und insbesondere Buch X der *Politeia*.
- 8 Zum Mimesis-Begriff des Aristoteles s. Aristoteles, *Von der Dichtkunst*, 1447a 8 – 1448b3.
- 9 Von der Poetik des Aristoteles wurde die erste lateinische Übersetzung von Giorgio Valla 1498 veröffentlicht. Das griechische Original erschien 1508.
- 10 Sir Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. van Dorsten (London, 1975, ¹1966), S. 25.
- 11 z. B. in Scaligers *Poetices libri septem* (1561), wo den lyrischen Formen die Qualität der *Imitatio* abgesprochen wird.
- 12 *Lyrical Ballads* eds. R. L. Brett, A. R. Jones (London, 1963), S. 240.
- 13 Horaz, *De arte poetica*, Z. 333.
- 14 Sidney, *A Defence*, S. 27.
- 15 A. Pope, *An Essay on Criticism*, Z. 297 f.
- 16 T. S. Eliot, *Introduction to the Use of Poetry and the Use of Criticism*, (London, 1933), S. 30.
- 17 Archibald McLeish, *Collected Poems*, (Bosten, 1952), S. 41.
- 18 R. Hess, et. al., *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, (Frankfurt, ²1972), S. 99.
- 19 R. Jakobson, »Closing statement: linguistics and poetics«, T. A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).
- 20 R. Jakobson, *op. cit.*, S. 358.
- 21 einen Überblick gibt H. F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. (Heidelberg, 1975), S. 124 ff.
- 22 E. Coseriu, »Thesen zum Thema ›Sprache und Dichtung‹«, W.-D. Stempel, ed., *Beiträge zur Textlinguistik* (München, 1971), S. 184 f.
- 23 H. Friedrich, »Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht« (1967), G. Schiwy, ed., *Der französische Strukturalismus* (Reinbek, 1969), S. 223.
- 24 K. Stierle, *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (München, 1975) S. 7 ff.
- 25 W. v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (Berlin, 1836; Nachdruck Bonn/München 1960).

- 26 J. R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969), S. 79.
- 27 I. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München, 1972), S. 22; vgl. auch M. Titzmann, *Strukturelle Textanalyse* (München 1977), S. 65 ff.
- 28 R. Posner, »Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires ›Les Chats‹«, J. Ihwe, Hrsg., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. II, 1 (Frankfurt/M., 1971) S. 234. vgl. auch S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (Den Haag, 1964), S. 41: »The poem generates its own code of which the poem is the only message.«

2. Wahrheit und Wirkung der Literatur und die Aufgaben der Literaturwissenschaft

- 1 Platon, *Ion*, besonders 534–540.
- 2 Aristoteles, *Poetik*, ab 1451 a 36.
- 3 vgl. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase* (Cambridge, 1943, Gloucester, Mass., 1961), Kap. II.
- 4 Sir Philip Sidney, *A Defence*, S. 52.
- 5 vgl. I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. (London, 1957), passim.
- 6 H. R. Jauf, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [Konstanzer Universitätsreden 59] (Konstanz, 1972). M. Pfister, »Apology for Poetry, oder: Apologia pro vita nostra«, H. Mainusch, Hrsg., *Literatur im Unterricht* (München, 1979).
- 7 so z. B. in den Apologien Sidneys und P. B. Shelleys.
- 8 s. J. Striedter, Hrsg., *Texte der russischen Formalisten I u. II.* (München, 1969); »Thèses du Cercle Linguistique de Prague, 3. Problèmes des recherches sur les langues de diverses fonctions.« *Travaux du Cercle Linguistique de Prague 1* (1929, ²1968). J. Mukařovský, »Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache«, ders., *Kapitel aus der Poetik* (1938; Übers. Frankfurt, 1967).
- 9 Platon, *Staat*, Buch II, III, X.
- 10 vgl. dazu H.-J. Neuschäfer, »Mit Rücksicht auf das Publikum . . . Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der Kameliendame«, *Poetica 4* (1971).
- 11 Zit. nach H. U. Gumbrecht, »Soziologie und Rezeptionsästhetik«, J. Kolbe, Hrsg., *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, (München, 1973), S. 64 f.
- 12 vgl. P. L. Berger, Th. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, eine Theorie der Wissenssoziologie*, (Frankfurt, ²1971). N. Luhmann, »Soziologische Aufklärung«, ders., *Soziologische Aufklärung, Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, (Opladen, 1972).

3. Die Sicherung und Bereitstellung literarischer Texte – descriptive bibliography, analytical bibliography, textual criticism

- 1 vgl. hierzu die zornigen Bemerkungen von F. Bowers über diesen eigenmächtigen Austausch durch einen englischen Verlag in einem Roman von dessen Frau. F. Bowers, *Textual and Literary Criticism* (London, 1959), S. 159. Für weitere Beispiele s. B. Harkness, »Bibliography and the Novellistic Fallacy«, *Studies in Bibliography*, XII, (1959).
- 2 s. F. Bowers, a. a. O., S. 27f.
- 3 s. F. Bowers, a. a. O., S. 29f. und J. W. Nichol, »Melville's ›Soiled Fish of the Sea‹«, *American Literature*, 21 (1949–50) S. 338–9.
- 4 C. J. Weber, »American Editions of English Authors«, *Nineteenth-Century English Books: Some Problems in Bibliography* (1952); zit. n. F. Bowers, a. a. O., S. 158.
- 5 z. B. »A Yorkshire Tragedy« (gedr. 1608) u. a. s. dazu B. Maxwell, *Studies in the Shakespeare Apocrypha* (New York, 1956).
- 6 vgl. J. R. Moore, *A Checklist of the Writings of Daniel Defoe* (Bloomington, 1960).
- 7 abgedr. in G. G. Smith, ed., *Elizabethan Critical Essays* (London, 1904 u. ö.); Bd. II (in Auszügen).
- 8 R. A. Foakes, R. T. Rickert, eds., *Henslowe's Diary* (Cambridge, 1961).
- 9 Für Erläuterungen von Kollationsformeln s. *Esdaile's Manual of Bibliography*, revised by R. Stokes (London, 1958), Kapitel 10.
- 10 Eine knappe Darstellung des Druckverfahrens der *First Folio* bietet W. Weiß, *Das Kölner Exemplar von Shakespeares First Folio* (1623), Sonderdruck der Universität zu Köln, (Krefeld, 1973).
- 11 Ch. Hinman, ed., *The First Folio of Shakespeare: The Norton Facsimile*. (New York, 1968).
- 12 hierzu grundlegend W. W. Greg, *Principles of Emendation in Shakespeare* (London, 1928).
- 13 F. Bowers, »Hamlet's 'Sullied' or 'Solid' Flesh: a Bibliographical Case History«, *SbS*, 9 (1956).

4. Grundlagen und Bedingungen des Textverständnisses – Die Hermeneutik

- 1 Artikel »Hermeneutik« v. G. Ebeling in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, III, Sp. 242 ff. (Tübingen, 1959).
- 2 G. Frege, »Über Sinn und Bedeutung«, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100 (1892).
- 3 vgl. hierzu die kurze Darstellung von U. Ricklefs, »Hermeneutik«, *Fischer Lexikon der Literatur II*, 1 (Frankfurt, 1965).
- 4 vgl. die Darstellungen von Th. Birt, »Kritik und Hermeneutik«, *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, Bd. I, 3 (München, 1913); A. Bea, »Biblische Hermeneutik«, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. II, Sp. 435–439.
- 5 vgl. Fr. Ohly, »Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter«, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 89 (1958/9), 1–23.

- 6 vgl. G. Ebeling, *Evangelische Evangelienauslegung. Eine Untersuchung zu Luthers Hermeneutik*. [Forschungen zur Geschichte und Lehre des Protestantismus 10. Reihe, Bd. I] (München, 1942; Darmstadt, 1962).
- 7 Fr. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik* hrsg. v. H. Kimmerle (Heidelberg, 1959).
- 8 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, 8 Bde., hrsg. v. G. Misch u. a. (Leipzig-Berlin, 1913 – 1936).
- 9 M. Heidegger, *Sein und Zeit* (Halle, 1927).
- 10 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen, 1960).
- 11 E. Betti, *Die Hermeneutik als allgemeine Methode der Geisteswissenschaften* (Tübingen, 1962); ders., *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. (Tübingen, 1967).
- 12 E. D. Hirsch, Jr., *Prinzipien der Interpretation* (München, 1972); (Originalausgabe *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967).
- 13 J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt, 1968).

5. Fragestellungen und Verfahrensweisen der Literaturwissenschaft – ein historischer Überblick

- 1 z. B. Tates Bearbeitung des *King Lear*, 1681; Nahum Tate, *The History of King Lear*, ed. J. Black, (London, 1976).
- 2 zit. nach J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren* (München, 1968), S. 18.
- 3 Hegel, *Werke* (Jubiläumsausgabe), (Stuttgart, 1937), Bd. XII, S. 37.
- 4 L. v. Ranke, *Geschichte und Politik. Ausgewählte Aufsätze*. (Stuttgart, 1942), S. 142.
- 5 W. Scherer, *Kleine Schriften* (Berlin, 1893), Bd. II, S. 67.
- 6 in L. C. Knights, *Explorations* (London, 1946).
- 7 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London, 1904 u. ö.).
- 8 L. C. Knights, *Drama and Society in The Age of Jonson* (London, 1937).
- 9 R. Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung* (Berlin, 1967).
- 10 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 138.
- 11 Dilthey, a. a. O., S. 165.
- 12 F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).
- 13 L. L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare* (Leipzig, 1919 u. ö.).
- 14 E. E. Stoll, *Shakespeare Studies* (New York, 1927); ders., *Art and Artifice in Shakespeare* (New York, 1933).
- 15 vgl. z. B. die Wertung Sidney Lees in *Elizabethan Sonnets* (London, 1904).
- 16 Die programmatische Schrift der Rezeptionsästhetik ist H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz, 1969).
- 17 Jan Kott, *Shakespeare heute*. (München, 1964).
- 18 Diese Auffassung findet sich bei S. Freud zum ersten Mal formuliert in »Der Dichter und das Phantasieren« (1907), S. Freud, *Gesammelte Werke* (London, ab 1941), Bd. VII, S. 213 – 223.
- 19 am leichtesten zugänglich in H. Bonheim, ed., *The King Lear Perplex*, (San Francisco, 1960), S. 62.

- 20 W. Shakespeare, *Hamlet: with a Psycho-Analytic Study* by E. Jones (London, 1947).
- 21 E. Sitwell, *A Notebook on W. Shakespeare* (London, 1948).
- 22 J. Holloway, *The Story of the Night. Studies in Shakespeare's Major Tragedies* (London, 1961).
- 23 C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton, 1959).
- 24 T. S. Eliot, *Selected Prose*, ed. J. Hayward (London, 1953), S. 52.
- 25 vgl. M. Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft* (Bern, 1970), S. 39ff und Z. Konstantinović, *Phänomenologie und Literaturwissenschaft* (München, 1973).
- 26 V. Erlich, *Russischer Formalismus* (München 1964); J. Striedter, ed., *Texte der russischen Formalisten, Bd. I u. II*, (München, 1969 u. 1972).
- 27 T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (London, 1928, 1920), S. X. Die wichtigste Schrift ist I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London, 1924 u. ö.).
- 28 W. Empson, *Seven Types of Ambiguity* (London, 1930 u. ö.).
- 29 Empson, *Seven Types*, S. 3.
- 30 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), dt. Übersetzung *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Berlin, 1931).
- 31 vgl. M. Titzmann, *Strukturelle Textanalyse* (München, 1977).

6. Die Analyse des literarischen Werks

- 1 Zur Geschichte der Semiotik informiert knapp E. Walther, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik* (Stuttgart, 1974), S. 9 – 43.
- 2 C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (London, 1923, 1956), S. 11.
- 3 K. Bühler, *Sprachtheorie* (Stuttgart, 1965), S. 28.
- 4 Ch. W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, (München, 1972), S. 94. Originaltitel: *Foundations of the Theory of Signs*, (Chicago, 1938).
- 5 Die Ausführungen zu den Textdimensionen fassen die Darlegung H. F. Pletts, *Textwissenschaft und Textanalyse*, (Heidelberg, 1975), S. 52 – 119 zusammen.
- 6 H. F. Plett, »Text und kommunikative Differenz«, *Die Neueren Sprachen*, 73 (1974).
- 6a zit. n. G. N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London, 1969), S. 96.
- 7 Das ausführlichste Handbuch der Rhetorik ist H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München, 1960); zur Einführung wesentlich besser geeignet ist H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse* (Hamburg, 1971, 1973); vgl. auch H. Schlüter, *Grundkurs der Rhetorik* (München, 1974).
- 8 G. H. Mair, ed., *Wilson's Arte of Rhetorique 1560*, (Oxford, 1909).
- 9 Richard Rainolde, *The Foundacion of Rhetorike*, F. R. Johnson, ed., (New York, 1945), Fol. xlr.
- 10 Th. Watson, *The Hekatompathia*. S. K. Heninger, Jr. ed., (Gainesville, 1964), S. 5.
- 11 Die Gliederung folgt H. F. Pletts *Einführung* . . .

- 12 Aristoteles, *Von der Dichtkunst*, insbesondere 1449b11–1452b36; Bd. II der *Werke*, übersetzt v. O. Gigon, (Zürich, 1950), S. 398–409.
- 13 E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927), S. 116.
- 14 C. Bremond, »La logique des possible narratifs«, *Communications*, 8 (1966); T. Todorov, »La grammaire du récit«, *Langages*, 12 (1968).
- 15 I. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, (Frankfurt/M., 1973), S. 348.
- 16 I. Lotman, *Die Struktur . . .*, S. 347–358.
- 17 I. Lotman, »Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen«, ders. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hrsg. v. K. Eimermacher, (Kronberg, 1974), S. 61.

7. Die Einteilung literarischer Texte – Schreibweise und Gattungen

- 1 Vgl. Platon, *Politeia*, 392 cff., besonders 394 b.
- 2 Aristoteles, *Von der Dichtkunst*, 1447 a8–1448 b3; in *Werke*, Bd. II, übers. v. O. Gigon (Zürich, 1950).
- 3 I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 92], (Halle, 1940).
- 4 Die beste kritische Analyse der europäischen Gattungsdiskussion gibt K. W. Hempfer, *Gattungstheorie* [Information und Synthese, Bd. 1 Hrsg. v. K. W. Hempfer und W. Weiß], (München, 1973).
- 5 K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*.
- 6 K. W. Hempfer, »Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie«, W. Hinck, ed., *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte* (Heidelberg, 1977).
- 7 Die Schemata der dramatischen und narrativen Schreibweisen folgen unter Änderung einzelner Termini M. Pfister, *Das Drama* [Information und Synthese, Bd. 3, hrsg. v. K. W. Hempfer und W. Weiß], (München, 1977), S. 20f.
- 8 F. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964).
- 9 K. W. Hempfer, *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Versatire des 18. Jahrhunderts* (München, 1972), S. 34.

8. Die historische Gliederung der Literatur – Literaturgeschichtsschreibung und literarische Perioden

- 1 R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature* (New York, 1942 u. ö.), S. 264.
- 2 als Beispiele vgl. W. F. Schirmer, *Geschichte der englischen Literatur*, (Halle, 1937 u. ö.); E. Standop/E. Mertner, *Englische Literaturgeschichte* (Heidelberg, 1967).
- 3 Zur Theorie s. H. P. H. Teesing, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte* (Groningen, 1949); B. v. Wiese, »Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffes«, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 11 (1933); R. Wellek, »Periods and Movements in Literary History«, *English Institute Annual*, 1940 (New York, 1941); C. Guillén, »Second Thoughts on Literary

- Periods« in ders., *Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History* (Princeton, 1971).
- 4 Einen Überblick gibt J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren: Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München, 1968).
- 5 vgl. die Darstellung von W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation* (Boston, 1948); T. Helton, ed., *The Renaissance: A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age* (Madison, 1961).
- 6 R. Stamm, »Englischer Literaturbarock?« ders. ed., *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (Bern, 1956).

Empfehlungen zur Lektüre

Jeder Philologe sollte so früh wie möglich mit der gründlichen und systematischen Lektüre beginnen und sie während des ganzen Studiums und Berufslebens intensiv betreiben. Es darf daran erinnert werden, daß für einen Literaturwissenschaftler Lesen nicht die flüchtige Kenntnisnahme des Inhalts oder ein Sichversenken in eine spannende Geschichte zum Zwecke der Zerstreung bedeutet, sondern die bewußte Aufnahme eines Werks als ästhetisches Gebilde und die möglichst umfassende Entschlüsselung aller in ihm angelegten Signale. Dies setzt aber voraus, daß man ein Werk wiederholt liest, unbekannte Wörter und Begriffe klärt, die Gattung bestimmt, den Aufbau erkennt, den Stil analysiert, die Position des Erzählers oder Sprechers, die Figurenkonstellation, die Darstellung der Handlungen etc. beobachtet. Dabei ist es unerlässlich, daß man während der Lektüre Beobachtungen schriftlich festhält, ordnet und mit Informationen über die Entstehungszeit des Werks, dessen Gattung und den Autor ergänzt. Nur so gelangt man zu einer gründlichen Kenntnis eines Werks, zu eigener Deutung und begründetem Urteil, nur so wird das Werk zur bleibenden, fruchtbaren ästhetischen Erfahrung.

Systematische Lektüre bedeutet, nicht beliebige Werke nacheinander zu lesen, sondern jeweils nach bestimmten Gesichtspunkten Texte zusammenzustellen und diese sich zu erarbeiten, weil nur so Formelemente, Gattungskonventionen, Autoren- und Zeitstile, die vielfältigen Beziehungen zwischen der Literatur und politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und geistesgeschichtlichen Vorgängen erkannt werden können und nur so die Individualität eines Werkes klar hervortritt. Solche Textgruppen können das Werk eines Autors sein, Werke einer Gattung in historischer Folge, Querschnitte durch die literarische Produktion einer Epoche oder nach thematischen Gesichtspunkten geordnete Texte.

Bei der Auswahl der Lektüre sollten Studierende durchaus auch ihren Neigungen und Interessen folgen. Es bleibt jedem überlassen, ob er im Lauf seines Studiums Schwerpunkte in einer bestimmten Epoche (z. B. Mittelalterliche Literatur, Renaissance, 18. Jh. oder 20. Jh.), in bestimmten Kulturkreisen (z. B. englische Literatur, amerikanische Literatur, Commonwealth-Literatur, anglo-irische Literatur), nach thematischen Gesichtspunkten (z. B. staats- und

gesellschaftsphilosophische Reflexion, Verhaltensnormen und Verhaltenskritik, poetologische Reflexion, Darstellung sozialer Schichten und ihrer Bedingungen) oder in Gattungen (z. B. Lyrik, Roman, Drama) bilden will. Falsch wäre es allerdings, würde der Studierende bei der Zusammenstellung seines Lektürekansons ausschließlich seinen Interessen folgen; er sollte dabei immer auch andere Gesichtspunkte berücksichtigen, wenn er vermeiden will, daß er im Lauf seines Studiums ein einseitiges und verzerrtes Bild der englischen Literatur gewinnt. Solche Gesichtspunkte sind

– Der weltliterarische Rang.

Bei jedem Anglisten muß die Kenntnis solcher Werke der englischen Literatur vorausgesetzt werden können, deren Kenntnis für jeden literarisch Gebildeten selbstverständlich ist (z. B. das Werk Shakespeares).

– Der Bildungswert für den englischsprachigen Kulturkreis.

Darunter sind solche Werke zu verstehen, mit denen durch Tradition oder Bildungsinstitutionen weite Kreise der Bevölkerung des englischsprachigen Kulturkreises vertraut gemacht wurden, die Vorstellungswelt und Selbstverständnis eines Volkes mitgeprägt haben und in dessen Bildungshorizont eingegangen sind (z. B. L. Carroll, *Alice in Wonderland*).

– Der Einfluß auf die literarische Produktion.

Hierbei sind solche Werke zu berücksichtigen, die literarische Entwicklungen und Bewegungen eingeleitet haben oder durch die neue Gattungen, Formen und Stile in die englische Literatur eingeführt wurden (z. B. Richardsons Romane).

– Die Epochentypik.

Hierunter fallen solche Werke, die für bestimmte Epochen typische Gattungen repräsentieren (z. B. Moralitäten).

– Die Popularität in verschiedenen Epochen.

Hiernach sind solche Werke zu berücksichtigen, die zu ihrer Zeit ein besonders interessiertes Publikum fanden, woraus Schlüsse auf die Lesebedürfnisse bestimmter Schichten, die soziale Funktion der Literatur und die Geschmacksbildung bestimmter Epochen gezogen werden können (z. B. Historien im 16. Jh.).

Nachstehend werden eine Reihe von Textgruppen aufgeführt, die vorwiegend nach Chronologie und Gattungen zusammengestellt sind. Studierende sollten daneben aber immer auch gattungsübergreifende, thematische Quer- und Längsschnitte durch die Literatur bilden. Im Laufe des Studiums sollten sich Studierende wenigstens mit einigen Werken nachstehender Textgruppen vertraut gemacht haben.

Vorschläge für einen Lektüreplan der englischen Literatur:

Altenglische Epik:

Beowulf, christliche Epen (z. B. *Exodus*, *Judith*)

Altenglische Lyrik:

Elegien (z. B. *Deor's Lament*; *The Wanderer*; *The Seafarer*); *Dream of the Rood*; *Phoenix*

Altenglische Prosa:

z. B. Auszüge aus Werken von Alfred, Aelfric, Wulfstan (*Cura Pastoralis*; *Sermo Lupi ad Anglos*)

Mittelenglische Romanzen:

z. B. *Sir Gawain and the Green Knight*, *Havelok*, *Sir Orfeo*

Visionsdichtungen:

z. B. *Piers Plowman* (Auswahl), *The Pearl*, *Wynnere and Wastoure*

Didaktische Dichtung und Streitgedichte:

z. B. *The Owl and the Nightingale*

Das Werk Chaucers

Das mittelalterliche Drama:

z. B. *The Towneley Plays*; *The Castle of Perseverance*; *Everyman*

Mittelenglische Lyrik:

Religiöse Lyrik; festliche Lieder; Liebeslyrik; politische Gedichte

Gesellschaft und Nation in Prosa und Dichtung des 16. Jh.

z. B. Th. Morus, »*Utopia*«; Sir Th. Elyot, *The Boke Named the Governour*; R. Aschams, *The Schoolmaster*; Aus *A Mirror for Magistrates*. Aus Geschichtswerken z. B. von Hall, Holinshed u. a.; Historien; Satiren von Skelton, Hall, Marston

Elisabethanische Lyrik, insbesondere die Sonettdichtung

z. B. von Wyatt, Surrey, Sidney, Spenser, Shakespeare

Epische Dichtung und erzählende Prosa des 16. Jh.

z. B. Spenser, *The Faerie Queene*; ovidische Kleinepen von Marlowe and Shakespeare; Romane von Lyly, Sidney, Lodge, Greene, Nashe

Die Entwicklung des Dramas im 16. Jh.:

Interludes, Moralities, Schulkomödien, Mischformen. z. B. Heywood, *The Play of the Wether*; Wever, *Lusty Juventus*; Redford,

Wyt and Scyence; Udall, Ralph Roister Doister; Pickering, Horestes; Preston, Cambises; Norton, Sackville, Gorboduc

Das Drama der Shakespeare-Zeit:

Macht-, Rache-, Liebestragödien; Farcen, höfische und volkstümliche romaneske Komödien; satirische Komödien; Historien; Tragikomödien von Marlowe, Kyd, Lyly, Peele, Greene, Dekker, Heywood, Jonson, Marston, Chapman, Beaumont and Fletcher, Ford, Webster etc.

Das Werk Shakespeares

Dichtungstheoretische Texte von der Renaissance bis zum Ende des Klassizismus:

z. B. Sir Ph. Sidney, *Defence of Poesie*; J. Dryden, *An Essay of Dramatic Poesie; A Discourse concerning the Original and Progress of Satire*; A. Pope, *An Essay on Criticism*; Dr. S. Johnson, *Lives of the English Poets*

Philosophisch-theologische Sachprosa des 17. Jh.:

z. B. von Bacon, Browne, Donne, Hobbes, Locke, Milton

Lyrik des 17. Jh.:

z. B. Liebeslyrik und religiöse Gedichte der *metaphysical poets*; Lyrik B. Jonsons und der *Cavalier poets*; Gelegenheitsdichtung

Das epische und lyrische Werk Miltons

Das dramatische, lyrische, satirische Werk Drydens

Das Drama der Restaurationszeit und des 18. Jh.:

z. B. *heroic drama, comedy of manners, sentimental comedy*, Parodien, etc. unter Berücksichtigung von Autoren, wie z. B. Dryden, Etherege, Wycherley, Congreve, Addison, Lillo, Gay, Goldsmith, Sheridan

Moralische Essayistik und andere Prosa des 18. Jh.

z. B. von Addison, Steele, Johnson, Chesterfield etc.

Das Werk Popes

Das Werk Swifts

Die Satire von Dryden bis Byron

Versepik des 17. und 18. Jh.

Klassizistische und vorromantische Lyrik

z. B. Pope, Thomson, Young, Gray, Collins, Burns etc.

Der Roman im 18. Jh.

insbesondere Werke von Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, Smollett

Poetologische Schriften der Romantik

insbesondere von Wordsworth, Coleridge, Shelley

Dichtung der Romantik

insbesondere Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron

Romane der Romantik

z. B. *gothic novels*, historische Romane

Politische und ästhetische Essays und andere Prosa Ende des 18. u. 19. Jh.

z. B. von Burke, Paine, Lamb, Hazlitt, De Quincey, J. S. Mill, Carlyle, Ruskin, Arnold, Pater, T. H. Huxley

Viktorianische Lyrik

z. B. von Tennyson, Browning, Arnold, Swinburne, Rossetti, G. M. Hopkins etc.

Nonsense – Dichtung

z. B. von L. Carroll, E. Lear

Der Roman im 19. Jh.

z. B. von Austen, Brontë, Sisters, Dickens, Thackeray, G. Eliot, Gissing, Meredith, Hardy, H. James, Wilde

Das Drama von 1880 bis zum 2. Weltkrieg

z. B. Wilde, Shaw, T. S. Eliot

Essayistik und andere Sachprosa der ersten Hälfte des 20. Jh.

z. B. von Chesterton, T. S. Eliot, Orwell

Lyrische und dramatische Werke der irischen Renaissance

z. B. von Yeats, Synge, O'Casey

Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jh.

z. B. von Pound, Eliot, Auden, D. Thomas, etc.

Romane und Kurzgeschichten der ersten Hälfte des 20. Jh.

z. B. Conrad, Woolf, Lawrence, Forster, Mansfield, etc.

Das Werk von James Joyce

Antiutopien und Science Fiction des 20. Jh.

z. B. von Wells, Huxley, Orwell, etc.

Der moderne Roman

z. B. von Murdoch, Snow, Wain, Sillitoe, Golding, etc.

Das moderne Drama seit 1950

z. B. von Osborne Beckett, Pinter, Wesker, Bond, Stoppard etc.

Essayistik des 20. Jh.

z. B. von V. Woolf, Belloc, Chesterton, Eliot, etc.

Der Detektivroman seit E. A. Poe

Darüber hinaus kann von jedem Anglisten erwartet werden, daß er solche Werke der Weltliteratur kennt, die einen intensiven Einfluß auf die englische Literatur ausübten, wie z. B. die Bibelübersetzung der »Authorized Version«, Homers Epen, Platons Gastmahl u. a. Dialoge, die Poetik des Aristoteles, Vergils *Aeneis*, Ovids *Metamorphosen*, Horaz' Lyrik und Satiren, Juvenals Satiren, Dantes *Divina Comedia*, Petrarcas Sonette, das klassische französische Drama, Cervantes' *Don Quixote*.

Bibliographische Hinweise

Die hier gegebenen Hinweise sollen den Anfänger auf einige Titel hinweisen, die ihm helfen sollen, sich in dem Fachgebiet zu orientieren, notwendige Techniken zu erlernen und solche Informationen zu beschaffen, die er für die vertiefte Lektüre der Werke benötigt. Aus der Fülle einschlägiger Literatur wurden jeweils nur wenige Titel ausgewählt, um den Anfänger nicht zu verwirren. Weitere Hinweise können den einschlägigen Bibliographien entnommen werden. Insbesondere sei der Anfänger auf die gegliederte und kommentierte Bibliographie hingewiesen: R. C. Schweik, D. Riesner, *English and American Literature. A Guide to Reference Materials* (Berlin, 1976).

1. Einführungen in das Studium der englischen Literatur und der allgemeinen Literaturwissenschaft

H. L. Arnold und V. Sinemus, Hrsg., *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft* (München, 1973) [dritte, wissenschaftliche Reihe]. Ausführliche, z. T. vorzügliche Diskussion wichtiger Probleme der heutigen Literaturwissenschaft unter Einbeziehung der historischen Entwicklung. Auf die Germanistik beschränkt und für Anfänger teilweise zu schwierig.

- F. W. Bateson, *The Scholar-Critic. An introduction to literary research* (London, 1972). Eine Einführung, die vor allem sich bemüht, die gegenseitige Abhängigkeit von *literary scholarship* und *literary criticism* aufzuzeigen.
- R. Borgmeier, *Das Studium der Anglistik* (Paderborn, 1970) [Schöninghs Studienführer, Bd. 5]. Will keine Einführung in die Wissenschaft sein, sondern vor allem praktische Hinweise und Ratschläge für die Planung des Studiums geben. Nützlich.
- H. Brackert und E. Lämmert, Hrsg., *Funkkolleg: Literatur*, 2 Bde. (Frankfurt/M., 1977–78). Text eines Radio-Fernkurses, zu dem viele Autoren beitrugen. Behandelt in Dialogform alle kommunikativen Aspekte der Literatur an deutschen Beispielen.
- R. Breuer, R. Schöwerling, *Das Studium der Anglistik. Technik und Inhalte* [Beck'sche Elementarbücher] (München, 1974). Bietet Information über Studium und Beruf. Führt kurz ein in Grundprobleme der Literatur- und Sprachwissenschaft, angewandte Sprachwissenschaft und Landeskunde und gibt bibliographische Hinweise.
- D. Daiches, *Critical Approaches to Literature*. (Englewood Cliffs, N. J., 1956; Pp 1971). Bietet anhand dreier Themenkreise eine gute Einführung in die anglo-amerikanische Literaturwissenschaft. Behandelt werden die Geschichte der Dichtungstheorie, Interpretation und die verschiedenen Methoden der Literaturbetrachtung.
- B. Fabian, Hrsg., *Ein anglistischer Grundkurs zur Einführung in das Studium der Literaturwissenschaft*. (Frankfurt/M., 1971, ²1973). Die Kapitel sind von verschiedenen Autoren verfaßt. Es werden einzelne Gebiete in z. T. vorzüglicher aber nicht systematischer Darstellung behandelt. Besonders wertvoll die ausführlichen bibliographischen Hinweise.
- W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. (Bern, 1948 u. ö.). Erfolgreichste deutsche Einführung in die Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit, die großen Anteil an der Durchsetzung der werkimmanenten Methode in Deutschland hatte.
- J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. (München, 1974) [UTB 305]. Eine programmierte Einführung in 14 Lektionen in die strukturalistische Textanalyse.
- G. Müller-Schwefe, *Einführung in das Studium der englischen Philologie: Mit Auswahlbibliographie*. (Tübingen, 1962, ²1968). Bietet vor allem bibliographische Angaben; sonst veraltet.
- J. Chr. Rojahn, Hrsg., *Einführung in das Studium der englischen Literatur*. (Heidelberg, 1974) [UTB Nr. 382]. Sammlung von didaktischen Interpretationen engl. Gedichte, Dramen und Prosa, sowie einführender und historischer Kapitel verschiedener Autoren. Unsystematisch, aber bewußt am Wissenstand des Anfängers orientiert.
- J. Schulte-Sasse, R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*. (München, 1977) [UTB 640]. Didaktisch aufgebaute, leicht verständliche Einführung in die semiotische Textanalyse mit Beispielen aus der deutschen Literatur.
- G. Watson, *The Study of Literature* (London, 1969). Eine Einführung, in der vor allem auf die historische Dimension der Literatur und auf die Probleme ihrer Erforschung eingegangen wird.
- R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature* (New York, 1942 u. ö.; Harmondsworth, 1963); deutsche Übersetzung von E. u. M. Lohner, *Theorie der Literatur* (Bad Homburg, 1959 u. ö.). Umfassende, undogmatische Diskussion literaturwissenschaftlicher Probleme. Empfehlenswerte, anregende Lektüre.

2. Anleitungen zum wissenschaftlichen Arbeiten und zur Anfertigung wissenschaftlicher Manuskripte

MLA Handbook for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations. (New York, 1977). Maßgebend für die Einrichtung englischer Manuskripte.

K. Poenicke und I. Wodke-Repplinger, *Wie verfaßt man wissenschaftliche Arbeiten? Systematische Materialsammlung – Bücherbenutzung – Manuskriptgestaltung*, [Duden-Taschenbücher, 21] (Mannheim, 1977). Breite, vorzügliche Information.

E. Standop, *Die Form der wissenschaftlichen Arbeit*, (Heidelberg, 1977) [UTB, 272]. Wendet sich vor allem an den Studenten.

3. Bibliographien zur englischen Literatur

Dem Studierenden der englischen Literatur steht ein breites Angebot von umfassenden und speziellen Bibliographien zur Verfügung. Hier werden nur einige umfassende und Jahresbibliographien genannt und auf solche hingewiesen, die durch Auswahl, Gliederung und Kommentar dem Anfänger die Orientierung erleichtern. Zu den einzelnen Epochen, Gattungen und Werken wichtiger Autoren existieren eine Fülle von Spezialbibliographien, die bei vertiefter Beschäftigung heranzuziehen sind. Nachdrücklich sei auch auf Forschungsberichte verwiesen, die zu einzelnen Gebieten vorliegen und in denen die in bestimmten Zeiträumen geleistete Arbeit kritisch gewürdigt, wissenschaftliche Entwicklungen aufgezeigt und auf Forschungslücken hingewiesen wird.

Annual Bibliography of English Language and Literature (Cambridge, seit 1921). Jahresbibliographie.

F. W. Bateson, *A Guide to English Literature* (London, 1965; 1968). Eine Auswahl von wichtigen Handbüchern, Ausgaben und Studien, in der durch kritische Kommentare und Bemerkungen dem Anfänger die Orientierung erleichtert wird.

W. Habicht, Hrsg., *English and American Studies in German: Summaries of Theses and Monographs, A Supplement to Anglia* (Tübingen, 1969). Erscheint jährlich und informiert durch Zusammenfassungen, die von den Autoren selbst verfaßt wurden, über die Ergebnisse.

T. H. Howard-Hill, *Index to British Literary Bibliography*, Vol. 1 – (Oxford, 1969 –) wird fortgesetzt. Vol.1: *Bibliography of British Literary Bibliographies*, 1969. Vol.2: *Shakespearean Bibliography and Textual Criticism: A Bibliography*. 1971. Umfassendes Register aller Bibliographien, die als Monographien, Teile von Monographien oder als Artikel nach 1890 veröffentlicht wurden, insofern sich diese mit literarischen Aspekten befassen.

MLA International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures (New York, ab 1969). Umfassende, nach Nationalliteraturen und Perioden gegliederte Jahresweltbibliographie, von 1922-1969 Teil der Zeitschrift *PMLA* (*Publications of the Modern Language Association of America*). Ursprünglich eine amerikanische Bibliographie, seit 1956 zur Weltbibliographie erweitert.

G. Watson und J. R. Willison, eds., *The New Cambridge Bibliography of English Literature*, 4 Bde., (Cambridge, 1969–74). Diese Neubearbeitung der bewährten *Cambridge Bibliography* bietet weitreichende Infor-

mation über Werke und Studien der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Sie ist ein unentbehrliches Hilfsmittel eines jeden Anglisten und sollte bei der bibliographischen Arbeit immer zuerst konsultiert werden.

G. Watson, ed., *The Concise Cambridge Bibliography of English Literature 600 – 1950* (Cambridge, 1958; ²1965). Eine gekürzte Fassung der älteren *Cambridge Bibliography*.

The Year's Work in English Studies ed. by The English Association (London, ab 1921). Bietet eine Auswahl aus der Jahresproduktion, die von mehr oder weniger kritischen Kommentaren begleitet ist.

R. C. Schweik, D. Riesner, *English and American Literature. A Guide to Reference Materials*. [Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik Bd. 8], (Berlin, 1976) Unentbehrliche Hilfe für den Anglistik-Studenten. Gibt in detaillierter Gliederung eine Fülle von Literaturhinweisen. Besonders wertvoll durch die Kommentierung der Einträge.

4. Wörterbücher

J. A. H. Murray, H. Bradley, W. A. Craigie, C. T. Onions, eds., *The Oxford English Dictionary: Being a Corrected Reissue with an Introduction, Supplement, and Bibliography, of A New English Dictionary on Historical Principles*. 12 Bde. and Supplement (Oxford, 1933; 1961); Abkürzung: OED. Umfassendstes einsprachiges Wörterbuch der englischen Sprache. Bietet eine Fülle wichtiger Informationen mit Belegen zu Herkunft, Bedeutungsentwicklung, Schreibungen englischer Wörter. Es existieren gekürzte Ausgaben:
The Shorter Oxford English Dictionary
The Concise Oxford Dictionary.

Ph. B. Gove, ed., *Webster's Third International Dictionary of the English Language* (Springfield, 1961). Enthält den Wortschatz ab 1775. Wichtig vor allem für das amerikanische und zeitgenössische Englisch, das vom OED nicht mehr erfaßt wird.

J. Wright, *The English Dialect Dictionary*, 6 vols., (London, 1898-1905; rpt. 1961).

H. Wentworth, *American Dialect Dictionary* (New York, 1944).

E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English: Colloquialisms and Catch-Phrases, Solecism and Catachreses, Nicknames, Vulgarisms, and Such Americanisms as Have Been Naturalized*, 2 vols., (London, ¹1970; rpt. New York, 1974).

D. Jones, *Everyman's English Pronouncing Dictionary*, ed. A. Gimson (London, ¹⁴1977).

Hingewiesen sei auch auf die verschiedenen Lexika, die historischen Sprachstufen wie dem Altenglischen, Mittlenglischen und Frühneuenglischen gewidmet sind.

5. Zur Information über literaturwissenschaftliche Begriffe

M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York, 1941; ³1971). Definiert die wichtigeren Begriffe in Form längerer Essays.

J. Braak, *Poetik in Stichworten: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe* (Kiel, 1965; ¹1972).

- J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* (London, 1977).
- W. Erzgräber und Th. Finkenstaedt, »Poetologisches Glossar«, W. Erzgräber, Hrsg., *Englische Lyrik von Shakespeare bis Dylan Thomas* (Darmstadt, 1969), S. 393-472.
- R. Fowler, ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms* (London, 1973). Gibt kurze Definitionen und bibliographische Hinweise.
- W.-H. Friedrich und W. Killy, Hrsg., *Literatur* Bd. II, 1 und 2, [Das Fischer Lexikon Nr. 35, 1, 2] (Frankfurt/M., 1965). Informiert in Form von kurzen Essays.
- A. Preminger, ed., F. J. Warnke and O. S. Hardison Jr., assoc. eds., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, N. J., 1965; enlarged ed. 1974). Informiert umfassend mit ca. 1000 Eintragungen über »History of Poetry«, »Techniques of Poetry«, »Poetry and Criticism«, »Poetry and its Relationships to Other Fields of Interest«.
- W. V. Ruttkowski und R. E. Blake, *Literaturwörterbuch in Deutsch, Englisch und Französisch mit griechischen und lateinischen Ableitungen für den Studenten der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft* (Bern, 1969), Tabellarische Gegenüberstellung der entsprechenden Termini.
- J. T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literary Terms: Forms – Techniques – Criticism* (rev. ed. 1970). Titel der früheren Ausgabe: *Dictionary of World Literature* (New York, 1953). Gibt kurze Definitionen literarischer Termini; Überblicke über Literaturkritik einzelner Literaturen; bibliograph. Angaben zur Literaturkritik.
- W. Welte, *Moderne Linguistik: Terminologie/Bibliographie*, 2 Bde., (München, 1974).
- G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1955, 51969). Enthält ca. 4200 Eintragungen. Bietet Definitionen, Beispiele und bibliographische Hinweise.
- Zur Information über wichtige literaturwissenschaftliche Schlüsselbegriffe dienen auch die Monographien der Reihen:
The Critical Idiom. Herausgeber der Reihe: J. D. Jump; Verlag Methuen, London.
Concepts of Literature. Herausgeber der Reihe, W. Richter; Verlag Routledge and Kegan Paul, London.

6. Handbücher zur ersten Information über Autoren und ihre Werke. Bio-Bibliographien

Aus der Fülle von *Encyclopedias, Dictionaries, Handbooks* werden hier nur einige genannt. Angesichts der unterschiedlichen Qualität und der Fehleranfälligkeit solcher Werke empfiehlt es sich, stets mehrere kritisch vergleichend zu benutzen:

- D. C. Browning, ed., *Everyman's Dictionary of Literary Biography: English and American* (London, 1958, 3rd rev. ed. 1969) enthält ca. 2300 Kurzbiographien.
- W. von Einsiedel, et. al. Hrsg., *Kindlers Literatur Lexikon*, 7 Bde., (Zürich, München, 1965–72, Ergänzungsband Werke A–Z, 1974). Die Werke der Weltliteratur nach Titeln geordnet. Die Einträge enthalten bibliograph. Angaben, Inhaltsangaben, kurze Interpretationen und Hinweise zu Quellen, Hintergrund und Wirkungsgeschichte.

P. Harvey, ed., *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford, 1932 u. ö.; 4th ed. rev. by D. Eagle, 1967). Das bekannteste Nachschlagewerk zur englischen Literatur. Gibt Informationen vor allem über Autoren, Werke, literarische Figuren, bietet kurze Inhaltsangaben, informiert über Sachverhalte und Anspielungen, die für das Verständnis der englischen Literatur und ihrer Geschichte von Bedeutung sind. Weitere »Oxford Companions« liegen zur antiken, amerikanischen, kanadischen, französischen und deutschen Literatur sowie zu Kunst, Musik und Theater vor.

R. Myers, ed., *A Dictionary of Literature in the English Language from Chaucer to 1940*, 2 Bde., (Oxford, 1970). Bd III: From 1940 to 1970 (Oxford, 1978) bietet neben knappen biographischen Daten bibliographische Information über Primärliteratur.

S. H. Steinberg, ed., *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, 2 Bde., (London, 1953; rev. and enlarged in 3 vols. 2nd ed. 1973) bietet Überblicke über Nationalliteraturen und Biographien.

A. C. Ward, *Longman Companion to Twentieth Century Literature* (London, 1970, ²1975). Enthält biographische Hinweise, Inhaltsangaben und Angaben über literarische Figuren sowie Artikel über literarische Spezialgebiete, z. B. Drama, Zensur, Literaturkritik etc.

Hilfreich sind auch die Monographien der Reihen:

Writers and Their Work. Herausgeber der Reihe: Bonamy Dobrée; Verlag Longmans, Green and Co., London, im Auftrag des *British Council* und der *National Book League*.

Twayne's English Authors Series

Twayne's United States Authors Series

Herausgeber der Reihen: S. E. Bowman; Verlag Twayne Publishers, New York.

7. Handbücher zur Identifikation von Zitaten, Sprichwörtern, mythologischen und folkloristischen Anspielungen und Symbolen in literarischen Texten

The Oxford Dictionary of Quotations (London, ²1953).

M. P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. (Ann Arbor, 1950).

The Oxford Dictionary of English Proverbs 3rd rev. ed. by F. P. Wilson (Oxford, 1970).

New Larousse Encyclopedia of Mythology. Transl. by R. Aldington and D. Ames. rev. ed. (London, 1968).

N. G. L. Hammond and H. H. Scullard, eds., *The Oxford Classical Dictionary*, 2nd ed., (Oxford, 1970).

H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. (Wien, 1953, ⁶1969).

R. H. Robbins, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (New York, 1959, ⁴1966).

M. Leach and J. Fried, eds., *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, 2 vols., (New York, 1949–50).

F. L. Cross, and E. A. Livingstone, eds., *Oxford Dictionary of the Christian Church*, 2nd ed., (London, 1974).

G. Jobs, *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols*, 2 vols., (New York, 1961).

K. M. Briggs, ed., *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language. Incorporating the F. J. Norton Collection*, 4 vols., (London, 1970–71).

8. Literaturgeschichten

A. W. Ward and A. R. Waller, eds., *The Cambridge History of English Literature*. 15 Bde. (Cambridge, 1907–27) Umfangreiche Darstellung auch entlegener Bereiche der englischen Literatur. In der kritischen Würdigung heute oft veraltet.

The Oxford History of English Literature (Oxford, ab 1945); bis jetzt sind 10 Bde. erschienen. Die einzelnen Bände, die jeweils einer bestimmten Epoche gewidmet sind, wurden von verschiedenen Fachgelehrten verfaßt. Die ausführliche historische und kritische Behandlung der Literatur wird ergänzt durch umfangreiche Zeittafeln und Bibliographien.

A. C. Baugh ed., *A Literary History of England* (New York, 1948; rev. ed. 1967). Die einzelnen Epochen (*The Middle Ages, The Renaissance, The Restoration and Eighteenth Century, The Nineteenth Century and After*) sind von jeweils zwei Fachgelehrten verfaßt. Die informativste unter den kleineren Gesamtdarstellungen bietet neben Charakterisierungen und Würdigungen einzelner Autoren und Gattungsabschnitten Darstellungen des Kultur- und sozialgeschichtlichen Hintergrunds. Bibliographische Information über Primär- und Sekundärliteratur wird in den Fußnoten gegeben.

W. F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5. unter Mitarbeit von A. Esch bearbeitete Auflage, (Tübingen, 1968). Ausführlichste deutsche Darstellung. Wenig biographische und kulturgeschichtliche Informationen, weil vorwiegend auf die Entwicklung der literarischen Gattungen konzentriert. Wird z. Z. gründlich überarbeitet.

E. Standop und E. Mertner, *Englische Literaturgeschichte* (Heidelberg, 1967, verb. Aufl. 1971). Bietet neben Überblicken über die literarische Entwicklung vor allem ausführliche Besprechungen der großen Werke der englischen Literatur. In den Fußnoten werden nur Werkausgaben angeführt, aber keine Information über Sekundärliteratur geboten.

Neben diesen Gesamtdarstellungen sei noch auf die zahlreichen Perioden- und Gattungsdarstellungen verwiesen wie z. B.:

H. Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages* (Oxford, 1955; 1968).

A. Nicoll, *A History of English Drama, 1660–1900, 6 vols.*, (Cambridge, 1952–59).

A. Nicoll, *English Drama 1900–1930* (London, 1973).

L. Stevenson, *The English Novel: A Panorama* (London, 1960).

K. H. Göller, Hrsg., *Epochen der englischen Lyrik* (Düsseldorf, 1970). Die einzelnen Perioden wurden von verschiedenen Fachgelehrten dargestellt. Wenig *background*-Information; gibt vor allem Überblicke über die Entwicklung der lyrischen Dichtung.

Vorschläge für eine vertiefende Lektüre zu den Kapiteln der Einführung

Nachstehend wird auf einige Studien hingewiesen, in denen die Themen, die in den einzelnen Kapiteln nur skizziert werden konnten, entfaltet und differenziert werden.

1. Der Begriff Literatur

U. Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt/M., 1973).

H. Kreuzer, Hrsg., *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975).

J. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München, 1972).

M. Marghescou, *Le concept de littérature* [De Proprietatibus Litterarum, Ser. Min. 23] (Den Haag, 1974).

H. Rüdiger, Hrsg., *Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*. (Stuttgart, 1973).

J.-P. Sartre, *Was ist Literatur?* (Hamburg, 1958).

H. Turk, *Literaturtheorie I* (Göttingen, 1976).

2. Die Funktion der Literatur und der Literaturwissenschaft

K. H. Göller, »Zur gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft«. *Anglia*, 93 (1975).

H. Grabes, »Literaturwissenschaft oder Textwissenschaft?«, *Anglia*, 91 (1973).

F. Inglis, *An Essential Discipline* (London, 1968).

H. Mainusch, Hrsg., *Literatur im Unterricht* (München, 1979).

3. Die Sicherung der Texte

F. Bowers, *Principles of Bibliographical Description* (Princeton, 1949).

F. Bowers, *Textual and Literary Criticism* (Cambridge, 1959).

B. Fabian, »Text und Textausgaben«, ders. Hrsg., *Ein anglistischer Grundkurs* (Frankfurt/M., 1971).

F. Funke, *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens* (München, 1958, ³1969).

R. Gottesman and S. Bennett, eds., *Art and Error: Modern Textual Editing* (London, 1970).

G. Martens und H. Zeller, Hrsg., *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. (München, 1971).

R. B. Mc Kerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students* (Oxford, 1927 u. ö.).

E. W. Padwick, *Bibliographical Method. An Introductory Survey* (Cambridge, 1969).

4. Hermeneutik

E. Betti, *Die Hermeneutik als allgemeine Methode der Geisteswissenschaften* (Tübingen, 1962, ²1972).

- E. Hufnagel, *Einführung in die Hermeneutik* (Stuttgart, 1976).
 U. Japp, *Hermeneutik* [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 47] (München, 1977).
 P. Ricœur, *Hermeneutik und Strukturalismus* (München, 1973).
 K. Weimar, *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik* (Tübingen, 1975).

5. Methoden der Literaturbetrachtung

- W. Beutin, Hrsg., *Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation* (München, 1972).
 H. Blumensath, Hrsg., *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (Köln, 1972).
Contemporary Criticism [Stratford upon Avon-Studies, 12] (London, 1970).
 H. Enders, Hrsg., *Die Werkinterpretation* (Darmstadt, 1967).
 W. Erzgräber, Hrsg., *Moderne englische und amerikanische Literaturkritik* (Darmstadt, 1970).
 H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bonn, 1968).
 H. N. Fügen, Hrsg., *Wege der Literatursoziologie* (Neuwied, 1971).
 U. Halfmann, *Der amerikanische »New Criticism«* (Frankfurt/M., 1971).
 J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München, 1971).
 E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation* (München, 1972).
 H.-R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz, 1969).
 H. Kreuzer, Hrsg., *Mathematik und Dichtung* (München, 1965).
 D. Laurensen and A. Swingewood, *The Sociology of Literature* (London, 1972).
 E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text* (Stuttgart, 1970).
 M. Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft* (Bern, 1970).
 W. Paulsen, Hrsg., *Psychologie in der Literaturwissenschaft* (Heidelberg, 1971).
 R. Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven u. London, 1974).
 L. Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (Northampton, 1949).
 B. Urban, Hrsg., *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen* (Tübingen, 1973).
 R. Warning, Hrsg., *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis* (München, 1975).
 R. Weimann, *»New Criticism« und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft* (Halle, 1962).
 R. Wolff, Hrsg., *Psychoanalytische Literaturkritik* (München, 1975).

6. Die Analyse des literarischen Werks

- J. L. Austin, *How to do Things with Words* (Oxford, 1962, 1975).
 U. Eco, *Einführung in die Semiotik* (München, 1972).
 H.-J. Diller, *Metrik und Verslehre* [Studienreihe Englisch, Bd. 18] (Düsseldorf, 1978).

- M. Hardt, *Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung*. (Tübingen, 1976).
- W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanz, 1970).
- H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München, 1960).
- G. N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London, 1969).
- A. A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (Köln, 1971).
- Ch. W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie* (München, 1972).
- H. F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse* (Heidelberg, 1975).
- H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse* (Hamburg, 1973).
- H. Schlüter, *Grundkurs der Rhetorik* (München, 1974).
- J. R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969).
- M. Titzmann, *Strukturelle Textanalyse* (München, 1977).
- E. Wagner, *Allgemeine Zeichenlehre, Einführung in die Grundlagen der Semiotik* (Stuttgart, 1974).

7. Die Einteilung der Texte

- I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jh. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 92] (Halle, 1940).
- M. Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*. (Tübingen, 1971).
- K. W. Hempfer, *Gattungstheorie* (München, 1973).
- A. Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (Halle, 1930 u. ö.).

8. Die historische Einordnung der Texte

- L. Cazamian, »Les périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne« *Essais en deux langues* (Paris, 1938).
- C. Guillén, »Second Thoughts on Literary Periods«, ders., *Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History* (Princeton, 1971).
- R. Stamm, »Englischer Literaturbarock?« ders., *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (Bern, 1956).
- R. Wellek, »Periods and Movements in Literary History« *English Institute Annual*, (1940).
- B. v. Wiese, »Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffs«, DVjs, XI (1933).

Wolfgang Weiß

Das Drama der Shakespeare-Zeit

1979. 256 Seiten. Kart. DM 29,80

ISBN 3-17-004697-7

Sprache und Literatur, Bd. 100

Diese Beschreibung, eines der faszinierendsten Kapitel in der Geschichte des europäischen Dramas, versucht dem heutigen Leser das Verständnis für dessen Eigenart durch eine systematische Darstellung der spezifischen Bedingungen und der historischen Faktoren zu erschließen. Deshalb steht am Anfang die Darstellung des Theaterbetriebs und der daran beteiligten Gruppen, der Schauspieltruppen, des Publikums und der Autoren. Daran schließt sich eine Schilderung der wichtigsten historischen Kontexte, der dramatischen Traditionen, der theoretischen Diskussion des Dramas, der Sprache und der ethischen Normen. Im dritten Teil ist die dramatische Produktion in ausgewählten Beispielen beschrieben, wobei der Versuch gemacht wurde, die Dramen typologisch und chronologisch zu gliedern, um dem Leser eine Vorstellung vom Reichtum und der Vielfalt der Dramen dieser Zeit zu geben.

Bitte unverbindlich Prospekt anfordern.



Verlag W. Kohlhammer

Stuttgart · Berlin · Köln · Mainz

Heinz Reinhold

Der englische Roman im 18. Jahrhundert

Soziologische, geistes- und gattungs-
geschichtliche Aspekte

1978. 206 Seiten. Kart. DM 26,-

ISBN 3-17-004692-6

Sprache und Literatur, Bd. 104

Diese literaturgeschichtliche Darstellung des englischen Romans im 18. Jahrhundert regt durch Hervorhebung bestimmter soziologischer Aspekte den Leser zu einer Korrektur seines bisherigen Sichtbildes an. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Frage, inwieweit sich die entscheidenden politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen im England des 18. Jahrhunderts in den vielfältigen Entwicklungsformen des englischen Romans jener Epoche widerspiegeln.

Die einzelnen Kapitel befassen sich mit Swift, Defoe, Richardson, Fielding, Smollett, Sterne, Goldsmith, dem sogenannten »gotischen« Roman sowie mit den Romanciers der zweiten und dritten Garnitur. Romane, die von besonderer gattungs- oder stilgeschichtlicher Relevanz, von literatursoziologischer oder geistesgeschichtlicher Bedeutung sind, werden in Textanalysen vorgestellt. Das Buch wird damit zugleich Einführungs- und Nachschlagewerk.

Bitte unverbindlich Prospekt anfordern.



Verlag W. Kohlhammer

Stuttgart · Berlin · Köln · Mainz