

Ulrich Kittstein, Stefani Kugler, Eva Ritthaler

Grundlagen der
Neueren deutschen Literaturwissenschaft

Ulrich Kittstein, Stefani Kugler, Eva Ritthaler

Grundlagen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Kittstein, Ulrich; Kugler, Stefani; Ritthaler, Eva:
Grundlagen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft /
Ulrich Kittstein, Stefani Kugler, Eva Ritthaler. -
Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2019
ISBN 978-3-86821-816-9

Umschlagabbildung:
Joseph von Eichendorff: Autograph mit
Gedichtentwürfen, u. a. zu *Mondnacht*
bpk / Handschriftenabteilung,
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2019
ISBN 978-3-86821-816-9

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503, Fax: (0651) 41504
Internet: www.wvttrier.de
E-Mail: wvt@wvttrier.de
www.facebook.com/wvttrier

Vorwort

Der Band *Grundlagen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft* basiert auf einer Reihe von Einführungskursen im Fach Germanistik, die in den vergangenen Jahren an den Universitäten Mannheim und Trier abgehalten wurden. Aus der Praxis dieser Seminare heraus entstand die Idee zu einem Lehrbuch, das einen strukturierten, gut lesbaren Überblick über die wichtigsten Themenfelder der germanistischen Literaturwissenschaft bietet und damit ein Fundament für eingehende gemeinsame Textanalysen und Diskussionen schafft. Der Band empfiehlt sich somit als Begleitlektüre für einführende Germanistik-Veranstaltungen, ist aber auch für alle Leserinnen und Leser geeignet, die sich selbständig über den wissenschaftlichen Umgang mit Literatur informieren oder vorhandene Kenntnisse zu diesem Thema ergänzen möchten. Er stellt das notwendige Werkzeug für das literaturwissenschaftliche Arbeiten zur Verfügung und will zugleich zu weiterführenden Erkundungen anregen, deren mögliche Wege er allenfalls andeuten kann.

Gegliedert ist das Buch in vier Teile. Der erste befasst sich mit *allgemeinen Aspekten* der Literaturwissenschaft, indem er zunächst den Literaturbegriff als solchen näher bestimmt, sodann generelle Fragen der Poetik und der Interpretationstechnik erörtert und eine Einführung in die Editionsphilologie gibt. Der zweite Teil behandelt das Phänomen Literatur *systematisch*, orientiert an den drei bekannten Großgattungen Epik, Drama und Lyrik, während der dritte es *historisch* betrachtet, nämlich in einem Durchgang durch die Geschichte der deutschsprachigen Dichtung seit dem Barockzeitalter. Der vierte Teil stellt schließlich wichtige *Theoriemodelle* vor, die in der germanistischen Literaturwissenschaft verwendet werden und deren Bedeutung gerade in jüngerer Zeit im Zuge der kulturwissenschaftlichen Neuorientierung des Faches erheblich zugenommen hat. Die einzelnen Kapitel enthalten jeweils auch kurzgefasste Beispielanalysen exemplarischer Texte, die der Veranschaulichung dienen und die allgemeinen Ausführungen zu Gattungen, literarhistorischen Epochen oder Theoriensätzen mit der Praxis der Interpretation verknüpfen.

Die Adressaten des Buches werden die Balance zwischen sachlich-terminologischer Präzision und leserfreundlicher Allgemeinverständlichkeit hoffentlich gewahrt finden. Da jede intensive Beschäftigung mit Literatur ohnehin die Fähigkeit und die Bereitschaft voraussetzt, umfangreichere Texte zu lesen und ihre komplexen Gehalte zu erfassen, verzichten die Kapitel allerdings bewusst auf Stichwortkästen, Kurzzusammenfassungen und ähnliche Hilfsmittel. Um ihre Binnengliederung deutlicher sichtbar zu machen und ein müheloses Verständnis zu ermöglichen, werden lediglich die zentralen Begriffe, die den Gang der Darlegungen strukturieren, durch Kursivdruck hervorgehoben.

Am Schluss jedes Kapitels findet sich eine knappe Auswahl an weiterführender Literatur. Es handelt sich um Überblicks- und Nachschlagewerke zu dem jeweiligen Themengebiet, die für erste Vertiefungsschritte geeignet sind und über die außerdem die Beiträge der einschlägigen Spezialforschung leicht erschlossen werden können. Die Bibliographie am Ende des Bandes listet darüber hinaus allgemeine Einführungsdarstellungen aus dem Umfeld der Literatur- und Kulturwissenschaften, empfehlenswerte Literaturgeschichten sowie verschiedene praktische Hilfsmittel auf, die man bei der germanistischen Arbeit immer wieder benötigt. Auch hier wurde auf eine gezielte Beschränkung Wert gelegt, um Studienanfängerinnen und -anfängern die Orientierung zu erleichtern, statt sie von vornherein mit einer unabsehbaren Materialfülle zu konfrontieren.

Inhalt

Vorwort.....	v
I. Allgemeine Aspekte	1
1. Was ist Literatur?	1
Fiktionen 2 · Literarische Texte als ästhetische Gebilde – Stefan Georges <i>Komm in den totesagten park und schau</i> 11	
2. Poetik und Rhetorik.....	18
Zur Geschichte der Poetik 18 · Die rhetorische Tradition – Johann Wolfgang Goethes <i>Willkomm und Abschied</i> 22	
3. Der Weg zum Text: Editionsphilologie.....	30
Grundzüge der Editionsphilologie 30 · Ein Beispiel: Conrad Ferdinand Meyers <i>Der römische Brunnen</i> 35	
4. Was heißt ‚interpretieren‘?.....	41
II. Literarische Gattungen	50
1. Geschichten erzählen: narrative Texte	50
Erzählung und Narratologie 50 · Was erzählt wird: Geschichte – story – Fabel 53 · Wie erzählt wird: Erzähldiskurs – plot – Sujet 54	
2. Auf der Bühne handeln: Dramen.....	66
Die Gattung der Unmittelbarkeit 66 · Drama und Aufführung 71 · Von der geschlossenen Form zum postdramatischen Theater 74	
3. Ästhetische Vielschichtigkeit: lyrische Gedichte.....	81
Merkmale des lyrischen Gedichts 81 · Beispielinterpretationen: Eduard Mörrikes <i>Um Mitternacht</i> und Bertolt Brechts <i>Rudern, Gespräche</i> 87	
III. Zur Geschichte der deutschsprachigen Literatur.....	94
1. Vergänglichkeit und christliche Ordnung: Barock.....	95
Deutschland im 17. Jahrhundert 95 · Regelpoetik und literarische Gattun- gen 98 · Andreas Gryphius: <i>Thränen des Vaterlandes</i> und <i>Abend</i> 104	

2. Der Weg zur Mündigkeit: Aufklärung	110
Das Zeitalter der Aufklärung 110 · Aufklärung und Literatur 114 · Das bürgerliche Trauerspiel und Gotthold Ephraim Lessings <i>Emilia Galotti</i> 119	
3. Das Erwachen des Gefühls: Empfindsamkeit und Sturm und Drang	124
Die Gefühlskultur der Empfindsamkeit – Johann Wolfgang Goethes <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> 124 · Genie und Leidenschaft: Der Sturm und Drang – Johann Wolfgang Goethes <i>Prometheus</i> 129	
4. Die ‚Kunstepoche‘: Klassik und Romantik	136
‚Kunstepoche‘ und Revolution 136 · Die Weimarer Klassik und Friedrich Schillers <i>Maria Stuart</i> 138 · Die Romantik – Novalis’ <i>Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren</i> und Joseph von Eichendorffs <i>Aus dem Leben eines Taugenichts</i> 144	
5. Im Zeitalter der Restauration: Biedermeier und Vormärz	154
Vom Wiener Kongress zur Märzrevolution: 1815–1848 154 · Die Strömung des Biedermeier und Annette von Droste-Hülshoffs <i>Am Thurme</i> 159 · Der Vormärz und August Heinrich Hoffmann von Fallerslebens <i>Lied der Deutschen</i> 163	
6. Die bürgerliche Welt: Realismus und Naturalismus	168
Reichsgründung und Kaiserreich 168 · Der poetische Realismus und Theodor Fontanes <i>Effi Briest</i> 170 · Der Naturalismus und Gerhart Hauptmanns <i>Vor Sonnenaufgang</i> 178	
7. Aufbruch in die Moderne: Vom Ästhetizismus bis zur Neuen Sachlichkeit	184
Kaiserreich, Weltkrieg und Weimarer Republik 184 · Die literarischen Strömungen um 1900 – Hugo von Hofmannsthal’s <i>Ballade des äußeren Lebens</i> 186 · Expressionismus, Dadaismus und Georg Heyms’ <i>Der Gott der Stadt</i> 194 · Das literarische Leben der Weimarer Republik und Mascha Kalékos <i>Großstadtliebe</i> 198	
8. Im Schatten der Diktatur: Nationalsozialismus und Exil	205
Autoren auf der Flucht 205 · Die Literatur des Exils – Bertolt Brechts <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> und Anna Seghers’ <i>Transit</i> 209 · NS-Literatur und Innere Emigration 216	
9. Das geteilte Deutschland: Von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung	220
Zwei deutsche Staaten 220 · Die Literatur der ‚alten‘ Bundesrepublik – Gottfried Benns <i>Nur zwei Dinge</i> und Peter Weiss’ <i>Die Ermittlung</i> 225 · Die Literatur der DDR und Christa Wolfs <i>Der geteilte Himmel</i> 236	

10. Offene Perspektiven: Gegenwartsliteratur	246
Der zeitgeschichtliche Erfahrungshorizont 247 · Literaturbetrieb und neue Medien 249 · Themenschwerpunkte 252	
IV. Theorien in der Literaturwissenschaft	261
1. Textzentrierte Ansätze	263
Hermeneutik, Rezeptionsästhetik und textimmanente Interpretation 263 · Grundzüge des Strukturalismus – Friedrich Schillers Balladen <i>Der Taucher</i> und <i>Der Handschuh</i> 267	
2. Psychoanalytische Literaturwissenschaft	273
Die Psychoanalyse Sigmund Freuds 273 · Psychoanalyse und Literatur – Gottfried Kellers <i>Winternacht</i> und Franz Kafkas <i>Das Urteil</i> 277	
3. Sozialgeschichte der Literatur	285
Tendenzen der sozialgeschichtlichen Literaturinterpretation 285 · Die Zivilisationstheorie und Johann Wolfgang Goethes <i>Götz von Berlichingen</i> 291	
4. Diskursanalyse und Poetik des Wissens	298
Michel Foucault und die Diskursanalyse 298 · Diskursanalyse in der Literaturwissenschaft und das moderne Subjekt 302	
5. Intertextualität	307
Begriff und Theoriegeschichte 307 · Formen und Beispiele – Johann Wolfgang Goethes <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> , Heinrich von Kleists <i>Der zerbrochne Krug</i> und Robert Gernhardts <i>Materialien zu einer Kritik ...</i> 311	
6. Feministische Literaturwissenschaft / Gender Studies	320
Entwicklungslinien, Fragestellungen und Theorien 320 · Literarische Inszenierungen der Geschlechter – Friedrich Schillers <i>Würde der Frauen</i> und Elfriede Jelineks <i>Krankheit oder Moderne Frauen</i> 327	
7. Interkulturelle Literaturwissenschaft / Postcolonial Studies	335
Alterität, Interkulturalität und postkoloniale Perspektiven 335 · Interkulturalität in der deutschsprachigen Literatur – Nikolaus Lenaus <i>Die drei Zigeuner</i> und Emine Sevgi Özdamars <i>Die Brücke vom Goldenen Horn</i> 340	
Literaturverzeichnis	349
Namens- und Werkregister	353

I. Allgemeine Aspekte

1. Was ist Literatur?

Wer sich wissenschaftlich mit Literatur befassen möchte, sollte zunächst einmal seinen Gegenstand genauer bestimmen. Die scheinbar simple Frage, was man überhaupt unter Literatur versteht, erweist sich bei näherem Hinsehen nämlich als erstaunlich komplex. Eine ungefähre Vorstellung von diesem Phänomen dürfte wohl jeder besitzen, und es fällt auch nicht schwer, einzelne Beispiele für literarische Werke zu nennen. Wie sieht es aber mit einer exakten, klar umrissenen *Definition* aus?

Weiterhelfen kann hier vielleicht ein Blick auf die Etymologie, auf die Herkunft des Wortes ‚Literatur‘. Es leitet sich letztlich von dem lateinischen ‚littera‘ ab, das ‚Buchstabe‘ bedeutet und im Plural (‚litterae‘) sämtliche Schriftwerke bezeichnet – im älteren Deutsch findet man deshalb häufig noch die Schreibweise ‚Litteratur‘. So gesehen, wäre Literatur identisch mit dem weiten Feld aller geschriebenen Texte: Goethes *Faust* würde ebenso dazuzählen wie die Novelle *Die Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff, ein beliebiger Trivialroman oder auch die Bedienungsanleitung für eine Waschmaschine. Diese Definition ist aber offensichtlich viel zu weit, als dass sie noch praktikabel wäre. Im Studium der germanistischen Literaturwissenschaft wird man die Beschäftigung mit Goethe und Droste-Hülshoff erwarten und möglicherweise auch Interesse für Trivialromane aufbringen, aber sicherlich keine Kurse belegen wollen, die sich mit Gebrauchsanweisungen für technische Geräte auseinandersetzen. Irgendwo im großen Universum der Texte muss demnach noch einmal eine Trennlinie verlaufen, die es erlaubt, einen zweiten, enger gefassten Literaturbegriff zu formulieren. Er ließe sich vorläufig mit Ausdrücken wie ‚Dichtung‘ oder ‚Sprachkunstwerke‘ umschreiben, die aber ihrerseits auch wieder klärungsbedürftig sind.

Eine bündige Formel zur Bestimmung von Literatur im engeren Sinne gibt es leider nicht, und zwar schon deshalb nicht, weil jeder Literaturbegriff auf *Konventionen* beruht, also auf Übereinkünften, die für eine gewisse Epoche und eine bestimmte Kultur Gültigkeit haben mögen, zu anderen Zeiten und unter anderen Umständen aber schon wieder ganz anders aussehen können. Literatur im engeren Sinne – Dichtung – ist kein einfach gegebenes Phänomen, das man nur noch entdecken und beschreiben müsste, sondern ein historisch wandelbares Gedankenkonstrukt, mit dem Menschen jeweils ein Ensemble von Texten abgrenzen, denen sie einen besonderen Stellenwert zusprechen.

Die Wissenschaft sucht deshalb auch nicht nach der *einen*, endgültigen Definition von Literatur. Sie kann allenfalls einen *sinnvollen* Literaturbegriff vor-

schlagen, der plausibel begründet und vor allem hinreichend trennscharf ist. Wertende Kriterien, die allzu subjektiv geprägt sind, sollten dabei ausgespart bleiben. In Deutschland war es beispielsweise bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich, Dichtung über qualitative Gesichtspunkte zu bestimmen. Strikt getrennt von einer vermeintlich minderwertigen Trivialliteratur, die nur seichte Unterhaltung und Zerstreung bot, galt diese ‚hohe Literatur‘ als Produkt besonderer schöpferischer Leistungen und als bewahrenswertes Kulturgut. Aber die elitären Vorstellungen, die einem solchen Literaturkonzept zugrunde liegen, sind mittlerweile längst fragwürdig geworden und taugen nicht als Basis für eine objektive Definition. Die Wissenschaft benötigt für ihre Gegenstandsbestimmung *strukturelle* Merkmale, die in einem nachvollziehbaren Verfahren an jedem konkreten Text überprüft werden können. Zwei derartige Merkmale sollen im Folgenden vorgestellt werden, nämlich der fiktionale Charakter literarischer Texte und ihre ästhetische Gestalt.

Fiktionen

Die Leserinnen und Leser eines Textes, der mit dem Satz beginnt „Es war einmal ein König, der hatte eine wunderschöne Tochter“, werden sich wohl nicht wundern, wenn im weiteren Verlauf der Geschichte ein sprechender Frosch auftritt, und sie werden diese Erzählung erst recht nicht verächtlich als Lüge oder Blödsinn abtun. Denn schon die ersten Worte verraten ihnen, dass sie es mit einem Märchen und folglich mit einer *Fiktion*, mit einem fiktionalen Text zu tun haben, in dem ohne weiteres Dinge geschehen können, die in der wirklichen Welt undenkbar wären. Ein erster Definitionsvorschlag lautet deshalb: Literatur im engeren Sinne, Dichtung, besteht aus fiktionalen Texten, zu denen *Faust* und die *Judenbuche* ebenso gehören wie Märchen und Trivialromane, nicht aber Sach- und Gebrauchstexte – sogenannte *expositorische Texte* –, die beispielsweise die Funktionsweise einer Waschmaschine erklären.

Der eben zitierte Einleitungssatz ist offenkundig nicht im konventionellen Sinne *wahr*, denn den König und seine Tochter hat es in Wirklichkeit ebenso wenig gegeben wie den sprechenden Frosch. Doch die vertraute Formel „Es war einmal“ veranlasst jeden im deutschsprachigen Kulturraum sozialisierten Leser, eine ganz bestimmte Haltung zu dem Text einzunehmen, die sich grundlegend von derjenigen unterscheidet, mit der wir zum Beispiel eine historische Darstellung über den Zweiten Weltkrieg oder den Zeitungsbericht von einem sportlichen Großereignis lesen. Als expositorische Textgattungen beziehen sich Geschichtsbücher und Zeitungsartikel auf eine Realität, die unabhängig von ihnen existiert. Sie bieten *Wirklichkeitsaussagen*, von denen verlangt und erwartet wird, dass sie mit den Fakten übereinstimmen. Wer dagegen ein Märchen oder

ein anderes fiktionales Werk vor sich hat, verzichtet automatisch darauf, solche Ansprüche zu stellen, denn es versteht sich von vornherein, dass hier nicht über eine äußere, vom Text unabhängige Welt gesprochen wird, sondern dass der Text seine Welt im Akt des Erzählens erst selbst erschafft. Fiktionale Aussagen sind nicht referenzialisierbar, sie haben keine Referenz, keinen Bezugspunkt außerhalb des Textes. So produziert etwa ein Märchen ein System von Aussagen, die nur untereinander verknüpft sind, aber nicht auf eine Realität jenseits der Fiktion verweisen.

Wirklichkeitsaussagen wie die Behauptung „Gestern hat es in Frankfurt geregnet“ sind grundsätzlich überprüfbar. Man kann nachforschen, ob sie mit der Realität übereinstimmen oder nicht; im ersteren Falle gelten sie als wahr, im letzteren als falsch. Auch eine Lüge ist eine Wirklichkeitsaussage, da sie ja durchaus den *Anspruch* erhebt, auf die Realität zu referieren, obwohl sie ihn nicht einlöst. Die Sätze in fiktionalen Texten entziehen sich hingegen einer solchen Einordnung. Die Aussage des Märchens „Es war einmal ein König“ ist weder wahr noch falsch, weil es keine äußere Realität gibt, die als Maßstab für ihre Überprüfung dienen könnte.

Bis zu dem griechischen Philosophen Platon reicht eine Tradition zurück, die den Dichter einen Lügner nennt und ihm vorwirft, sein Publikum mit dem trügerischen Schein erfundener Geschichten in die Irre zu führen. Diese Fundamentalkritik beruht jedoch, wie schon Platons Schüler Aristoteles erkannte, auf einem Missverständnis, weil die Fiktion im Gegensatz zur Lüge nicht auf Täuschung zielt, sondern mit dem Wissen des Rezipienten um den besonderen Status ihrer Aussagen rechnet. Noch einmal zurück zum Märchenanfang: Was genau geschieht in den Köpfen von Leserinnen und Lesern, denen die Formel „Es war einmal“ begegnet? Sie begreifen nicht nur, dass hier ein fiktionaler Text vorliegt, der eine eigene, von der Realität unabhängige Welt entwirft; sie erklären sich auch bereit, diese Welt wenigstens für die Dauer der Lektüre zu akzeptieren und gewissermaßen so zu tun, als ob sie an sie glaubten. Fiktionale Werke produzieren eine *Als-ob-Wirklichkeit* und setzen ein Publikum voraus, das sich auf dieses Spiel einlässt. Sie ‚funktionieren‘ nur, wenn ihre Rezipienten ein *Fiktionsbewusstsein* besitzen, und das unterscheidet sie grundlegend von Lügen, Täuschungen und Irrtümern.

Während Texte, die eine Als-ob-Wirklichkeit schaffen, *fiktional* heißen, werden sämtliche Bestandteile dieser Als-ob-Wirklichkeit *fiktiv* genannt. Fiktiv sind demnach die Figuren, Gegenstände, Orte und Ereignisse, die in Märchen, Romanen, Novellen oder Dramen vorkommen. Das Märchen als literarisches Werk ist ein fiktionales Gebilde, der König, seine schöne Tochter und der sprechende Frosch sind dagegen fiktive Gestalten, und fiktiv ist alles, was sie im Märchen erleben. Man sollte es sich also nicht einfallen lassen, etwa Fontanes *Effi Briest*

als fiktives Buch zu bezeichnen – der Roman als solcher existiert ja durchaus in der realen Welt. Übrigens kann man Fiktionen nicht nur in geschriebenen Texten, in literarischen Werken antreffen. Auch die Aufführung eines Dramas auf der Bühne ist eine fiktionale Veranstaltung, ein ‚So tun als ob‘ mit dem Einverständnis aller Beteiligten, und dasselbe gilt beispielsweise für Spielfilme.

Obwohl Fiktionen freie Erdichtungen sind, kennen sie doch gewisse Regeln und Gesetze, die ihre fiktiven Welten regieren. Oftmals sind diese Regeln gattungsspezifisch. So unterliegt die fiktive Realität eines Märchens meist sehr strengen Gesetzmäßigkeiten, die allerdings von den Naturgesetzen der vertrauten irdischen Wirklichkeit erheblich abweichen. Andererseits schaffen sich viele Fiktionen eine Welt, die genau nach denselben Prinzipien geordnet ist wie die reale – das gilt für die *Judenbuche* wie für *Effi Briest*. In solchen Fällen kann man von *realistischen* Fiktionen sprechen, während in Texten vom Typus des Märchens das *Wunderbare* herrscht (und von den handelnden Figuren wie von der Leserschaft auch ohne weiteres akzeptiert wird). Eine dritte Kategorie ist unter systematischen Gesichtspunkten besonders interessant, obwohl sie nur vergleichsweise wenige Werke umfasst. Sie vereint jene Texte, bei denen man bis zum Schluss nicht mit Gewissheit entscheiden kann, welchen Regeln die fiktive Welt eigentlich folgt, ob sie also den bekannten Naturgesetzen gehorcht oder auch von übernatürlichen Kräften beeinflusst wird.

E.T.A. Hoffmanns romantische Novelle *Der Sandmann* gehört in diese dritte Rubrik, weil sie vom Anfang bis zum Ende auf zwei verschiedenen Ebenen gelesen werden kann: als Krankengeschichte eines Mannes, der zunehmend dem Wahnsinn verfällt, also als psychopathologische Studie im literarischen Gewand, *und* als eine Erzählung vom finsternen Wirken dämonischer Mächte, die ihr Opfer unbarmherzig vernichten. Indem die Novelle in diesem zentralen Punkt Klarheit und Eindeutigkeit verweigert, erzeugt sie eine ebenso irritierende wie faszinierende Atmosphäre des Unheimlichen. Solche Texte bezeichnet man in der Fachterminologie als *phantastisch*. Dabei ist Vorsicht geboten, um Verwechslungen zu vermeiden: Die sogenannte Fantasy-Literatur zählt nicht zum Phantastischen, sondern ist dem Wunderbaren und Märchenhaften zuzuordnen. Tolkiens *Herr der Ringe* spielt unzweifelhaft in einer Welt, in der viele geläufige Naturgesetze keine Geltung besitzen und Magisches zum Alltag gehört.

Woran erkennt man Fiktionen als das, was sie sind? Um ihr Fiktionsbewusstsein zu aktivieren, muss der Text seine Rezipienten irgendwie darüber aufklären, dass er eine Als-ob-Wirklichkeit vorführt; er muss also *Fiktions-signale* enthalten. *Ein* solches Signal wurde bereits genannt, nämlich der typische Märcheneingang „Es war einmal“, der gleich am Anfang sozusagen eine Hinweistafel mit der Aufschrift ‚Fiktion!‘ errichtet. Man kann aber noch einen Schritt zurückgehen, denn in der Regel weiß der Leser über Fiktion oder Nicht-Fiktion

schon Bescheid, bevor er ein Buch überhaupt aufschlägt. Ausschlaggebend sind dabei die sogenannten *Paratexte*. Mit diesem aus dem Griechischen entlehnten Wort, das ungefähr ‚Beitexte‘ bedeutet, bezeichnet die Literaturwissenschaft jene Elemente, die den eigentlichen Text eines Werkes umrahmen, ergänzen und erläutern. Der Verfassersname, der Buchtitel und – sofern vorhanden – eine Gattungsbezeichnung sind Paratexte, ebenso Widmungen, Einleitungen, Vor- und Nachworte, Danksagungen, Anmerkungen oder Klappentexte. Bei fiktionalen Werken können nun so gut wie alle Paratexte Fiktionssignale liefern. Steht etwa ein Name wie Stephen King oder Joanne K. Rowling auf dem Umschlag, stellt man sich automatisch auf Fiktionalität ein, und dasselbe geschieht, wenn dem Titel die Angabe „Ein Trauerspiel in fünf Akten“ folgt oder der Klappentext des Buches einen „spannenden Kriminalroman“ verheißt.

Und wie sieht es jenseits der Paratexte im Haupttext selbst aus? Schon die äußere Form kann hier unter Umständen Indizien für Fiktionalität vermitteln; so wird man einen in Versen verfassten Text heutzutage ohne weiteres für fiktional halten. In historischer Perspektive gilt das aber nur mit Einschränkungen, denn noch bis ins 18. Jahrhundert war es nicht unüblich, auch wissenschaftliche Darstellungen oder philosophische Abhandlungen in Verse zu kleiden. *Inhaltlich* sorgt das Auftreten wunderbarer Elemente sofort für Klarheit – kein vernünftiger Mensch wird die Romane um Harry Potter für etwas anderes als eine Fiktion ansehen. Größere Schwierigkeiten bereiten realistische Fiktionen, deren Handlung in einer Welt spielt, die mit der unsrigen identisch zu sein scheint. Finden sich innerhalb eines solchen Werkes überhaupt Fiktionssignale, die es eindeutig von einem faktualen Tatsachenbericht abgrenzen? Aussagen wie „Ich wachte an einem Herbstmorgen früh auf“ oder „Die Tür öffnete sich, und ein Mann betrat das Zimmer“ ist zunächst nicht anzusehen, wo sie hingehören; sie könnten ebenso einem Roman wie zum Beispiel einer Zeugenaussage vor Gericht entstammen. Anders verhält es sich jedoch mit einem Satz wie dem folgenden: „Sie dachte: ‚Es ist höchste Zeit, ich muss mich auf den Weg machen.‘“ *Das* ist sicherlich keine Wirklichkeitsaussage, denn in der Realität kann man allenfalls *eigene* Gedanken und Gefühle unmittelbar wiedergeben, nicht aber die anderer Menschen, von denen in der dritten Person gesprochen wird. Das Privileg einer solchen Innensicht bleibt einer allwissenden Erzählinstanz vorbehalten, und die gibt es ausschließlich im Reich der Fiktion. Nur der Autor eines Romans oder einer Novelle kann seinem Erzähler einen direkten Blick in die Köpfe sämtlicher Figuren gestatten, weil er diese Figuren mit allem, was in ihnen vorgeht, ja frei erfunden hat. Auf die Technik eines allwissenden oder ‚auktorialen‘ Erzählens in epischen Texten wird im Gattungsteil dieses Buches zurückzukommen sein.

Bislang wurde als selbstverständlich vorausgesetzt, dass sich fiktionale und nicht-fiktionale Texte eindeutig voneinander unterscheiden lassen und sich keine

Überschneidungen ergeben. Doch in Fiktionen kommen häufig Orte, Gegenstände, Vorgänge und Personen vor, die aus der (vergangenen oder gegenwärtigen) Wirklichkeit wohlbekannt sind. Bilden sie nicht gleichsam Inseln der Realität in einer fiktiven Umgebung? Wie steht es beispielsweise mit der Fiktionalität historischer Romane, die geschichtliche Ereignisse behandeln und dabei auf dieselben Quellen zurückgreifen wie die Fachhistorie? Tatsächlich ist der historische Roman aber ebenso fiktional wie jeder andere Roman, und grundsätzlich gilt, dass in fiktionalen Texten keine realen Elemente anzutreffen sind, sondern ausschließlich fiktive, auch wenn sie noch so sehr an die vertraute Lebenswelt erinnern mögen. Die Stadt Berlin, durch die Franz Biberkopf in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* wandert, ist ein rein fiktives Berlin, so wie der Feldherr Wallenstein in Schillers gleichnamigem Drama ein fiktiver Wallenstein ist.

Historische Romane verfügen deshalb auch über die Möglichkeit der allwissenden Innensicht, von der oben die Rede war. Keine geschichtswissenschaftliche Darstellung kann Napoleons Gedanken unmittelbar in wörtlicher Rede wiedergeben. Ein Roman kann das sehr wohl, weil *sein* Napoleon eben ein fiktiver Napoleon ist, ein Geschöpf der Phantasie – auch wenn der Verfasser, um dieses Geschöpf hervorzubringen, auf viele überlieferte historische Daten und Fakten zurückgreift. Da der historische Roman als Fiktion eine freie Als-ob-Wirklichkeit entwirft, darf er überdies jederzeit von den wissenschaftlich rekonstruierbaren geschichtlichen Tatsachen abweichen. Literarische Texte aller Art verwenden für den Aufbau ihrer fiktiven Welten gewisse Materialien aus der Realität. Sie unterwerfen sie dabei aber ihren eigenen – fiktionalen – Gesetzen und bleiben folglich kategorial vom Modus der Wirklichkeitsaussage geschieden.

Fiktionalität ist, wie sich schon gezeigt hat, nicht bloß eine Eigenschaft von Texten; sie schließt immer auch eine spezifische geistige Haltung des *Lesers* ein, die durch gewisse Textmerkmale, die Fiktionssignale, hervorgerufen wird. Fiktionalität ist demnach nicht zuletzt eine eigentümliche Beziehung zwischen dem Werk und seinen Lesern, die sich im Akt der Lektüre herstellt. Die Fähigkeit, Fiktionssignale als solche zu erkennen und fiktionale Werke angemessen zu rezipieren, muss ein Mensch allerdings erst erlernen, da das Fiktionsbewusstsein keine angeborene anthropologische Konstante darstellt, sondern im Zuge der Sozialisation als Produkt kultureller Prägungen entsteht. Deshalb unterliegt es, ebenso wie das Verständnis von Wirklichkeit und Wirklichkeitsaussagen, auch einem historischen Wandel. Mittelalterliche Heiligenlegenden und Wundergeschichten werden heute sicherlich als fiktionale Texte gelesen, während die frommen Zeitgenossen des 12. oder 13. Jahrhunderts sie durchaus als Tatsachenberichte aufgefasst haben dürften. Es stellt sich sogar die Frage, inwieweit

frühere Epochen überhaupt schon ein fest umrissenes Verständnis von Fiktionalität besaßen.

Ähnliches gilt, wenn man über den europäischen Kulturraum hinausblickt. Die Komplikationen, die dieser Umstand im interkulturellen Kontakt heraufbeschwören kann, illustriert sehr schön eine Episode aus dem Spielfilm *Das Piano* von 1993 (Regie: Jane Campion), der um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Neuseeland spielt. Dort wird vor einem gemischten Publikum aus englischen Kolonialherren und indigenen Maoris ein Theaterstück aufgeführt, das die Geschichte des Frauenmörders Blaubart zum Thema hat. Es kommt jedoch zu einem unerwarteten Zwischenfall, denn als Blaubart sich eben zu einer neuen Gräueltat anschickt, stürmen die Maoris die Bühne, um das Verbrechen zu verhindern, und lösen damit eine große Konfusion aus. Offenkundig nicht vertraut mit der europäischen Institution Theater, halten sie das fiktionale Spiel für Realität, während die anwesenden Engländer natürlich wissen, dass auf der Bühne nicht wirklich gemordet wird und die auftretenden Personen nur schauspielern.

Fiktionen wurden hier definiert als Produkte eines spezifischen Aussagemodus, als Inszenierungen einer Als-ob-Wirklichkeit, die mit dem Fiktionsbewusstsein des Publikums rechnen. In einem zweiten Schritt drängt sich eine Frage auf, die sich anhand einer von Bertolt Brecht überlieferten Anekdote verdeutlichen lässt. Ein Mathematiker – so Brecht –, der einer Aufführung von Goethes *Iphigenie auf Tauris* beigewohnt hatte, sagte anschließend: „Gut, aber was beweist das?“ Nun ist es sicherlich verfehlt, an ein Kunstwerk solche Erwartungen zu richten, und die Anekdote bezieht ihre Komik gerade aus dem Zusammentreffen zweier kultureller Sphären oder Praktiken, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen. Gleichwohl lenkt die unpassende Bemerkung des Mathematikers die Aufmerksamkeit auf ein gewichtiges Problem: Wozu sind Fiktionen da? Warum werden fiktionale Texte geschrieben und gelesen? Welchen tieferen Sinn hat die Beschäftigung mit ihnen, sofern es überhaupt einen gibt? Diese Frage ist schon deshalb heikel, weil von ihr auch der Stellenwert der Literaturwissenschaft abhängt. Um deren Ansehen wäre es schlecht bestellt, wenn Fiktionen sich als belanglose Spielereien erweisen würden.

Nach überzeugenden Antworten können alle Leserinnen und Leser zunächst einmal selbst suchen, indem sie ihre eigenen Lektüererfahrungen reflektieren, um sich klar zu machen, worin eigentlich der Reiz und die Faszinationskraft von Romanen und anderen literarischen Werken bestehen. Warum vertieft man sich in Texte, von denen man doch weiß, dass sie nicht von der Lebensrealität handeln, und aus denen folglich keine unmittelbaren Erkenntnisse, keine verlässlichen Informationen über diese Realität gewonnen werden können? Bereits vor über hundert Jahren veröffentlichte *Sigmund Freud*, der Begründer der Psychoanalyse, einen anregenden Aufsatz zu diesem Thema. Freud versteht das Dich-

ten, wie schon der Titel seines Beitrags *Der Dichter und das Phantasieren* ver-rät, als eine Sonderform der menschlichen Phantasietätigkeit. Die wiederum erfüllt in seinen Augen eine wichtige Funktion im Seelenhaushalt. Aus Sicht der Psychoanalyse folgt jedes Individuum grundsätzlich dem ‚Lustprinzip‘, indem es danach strebt, seine triebhaften Bedürfnisse und Wünsche uneingeschränkt zu befriedigen. Die Zwänge der äußeren Wirklichkeit und die gesellschaftlichen Normen dulden eine solche Haltung jedoch nicht. So sieht sich der Mensch ge-nötigt, seine Triebbefriedigung zu begrenzen, aufzuschieben oder gar völlig auf sie zu verzichten, um seine physische und soziale Existenz zu sichern; mit ande-ren Worten: Er unterwirft sich notgedrungen dem ‚Realitätsprinzip‘. Um sich für diese Unbequemlichkeit zu entschädigen, entwickelt er das Vermögen der Phan-tasie: Wenigstens in der Vorstellung, im freien Reich der Einbildungskraft will er weiterhin die Befriedigung seiner ehrgeizigen oder erotischen Gelüste genie-ßen, die ihm die nüchterne Wirklichkeit so hartnäckig verweigert. Das Phanta-sieren bildet einen Schonraum, ein virtuelles, von der konkreten Lebenspraxis abgegrenztes Refugium, in dem nach wie vor das Lustprinzip regiert.

Der *Poet* unterscheidet sich nach Freud vom gewöhnlichen Tagträumer da-durch, dass er seine Phantasien schriftlich fixiert und mit einem Lesepublikum teilt. Phantasien, die die Gestalt literarischer Fiktionen annehmen, sind nicht mehr rein privater Natur, nicht mehr ausschließlich auf das eigene Ich bezogen; hier agieren Figuren, in denen sich viele Menschen mit ihren Sehnsüchten und emotionalen Bedürfnissen wiedererkennen. Freuds Kernthese lautet also: Man lässt sich von einer Lektüre fesseln, weil man in dem Text eigenen Wunschvor-stellungen begegnet und sich, befreit vom Druck der alltäglichen Lebenswelt, an ihrer fiktionalen Befriedigung erfreut.

Einiges an diesen Überlegungen mutet sehr plausibel an. Wer hätte noch nicht die Erfahrung gemacht, förmlich in ein Buch einzutauchen, sich mit dem Helden oder der Heldin zu identifizieren und in der Imagination alle möglichen Dinge zu erleben und Sehnsüchte gestillt zu finden, denen die Wirklichkeit keinen Platz bietet? Andererseits scheint es zweifelhaft, ob Freuds Modell die Anzie-hungskraft literarischer Fiktionen tatsächlich umfassend erklären kann. Die Pro-tagonisten dichterischer Werke sind durchaus nicht immer glänzende Ideal-gestalten, die zur Einfühlung einladen, und viele von ihnen erleiden höchst unerfreuliche Schicksale, die sich wohl kaum als fiktionale Wunscherfüllungen deuten lassen. Freuds Diagnose trifft bezeichnenderweise am ehesten auf Bücher (und aus heutiger Sicht auch auf Filme) zu, die traditionell dem Sektor der tri-vialen Unterhaltung zugeordnet werden. Helden von Old Shatterhand bis James Bond sind in der Tat so angelegt, dass zumal die männlichen Rezipienten in ihnen eigene Größenphantasien und Wunschträume von Stärke, Erfolg und Ruhm verwirklicht sehen können. Die vielschichtige Faszination, die von kom-

plexeren Werken der Dichtkunst ausgeht, erschöpft sich dagegen nicht in simplen Identifikationsangeboten an das lesende Publikum.

Einleuchtend ist es aber jedenfalls, wenn Freud die Fiktion als einen Freiraum versteht, der schöpferische Entfaltung gestattet. Fiktionales Sprechen gewährt gewisse Lizenzen, die andere Formen der Sprachverwendung nicht kennen. Solche Formen des Umgangs mit Sprache, die an bestimmte gesellschaftliche Institutionen und Funktionsbereiche gebunden sind, nennt man *Diskurse*; es gibt beispielsweise die Diskurse der Wissenschaft, der Politik, der Wirtschaft und der Justiz. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie auf bestimmte Regeln verpflichtet sind, die festlegen, wie und worüber überhaupt geredet werden darf. Dazu zählen etwa die Normen des Realitätsbezugs und der Nachprüfbarkeit. Wer diesen Verpflichtungen nicht nachkommt, indem er zum Beispiel vor Gericht lügt oder in der Wissenschaft Behauptungen aufstellt, die sich nicht belegen lassen, muss mit Sanktionen rechnen und wird gegebenenfalls aus dem jeweiligen Diskurs ausgeschlossen. Der fiktionale Diskurs der Literatur bildet eine große Ausnahme, weil die genannten Gesetze hier keine Gültigkeit besitzen. Die Rede der Fiktion ist nicht im Sinne einer Abbildung oder Wiedergabe direkt auf Wirklichkeit bezogen, und deshalb findet auch die Unterscheidung von Wahr und Falsch keine Anwendung.

Diese Eigenart erlaubt es der Dichtkunst, über alle denkbaren Phänomene und Probleme der menschlichen Erfahrungswelt auf eine Art zu sprechen, die absolut einmalig ist. Losgelöst von dem Zwang, belegbare und nachprüfbare Aussagen machen zu müssen, können fiktionale Werke Einblicke eröffnen und Denkanstöße geben, die man von keinem anderen Diskurs erwarten darf. So sind die Figuren in Lessings *Emilia Galotti* selbstverständlich Erfindungen des Dichters, und die Handlung des Dramas ist ganz und gar fiktiv. Aber dennoch verrät dieses Stück eine Menge über bürgerliche Familienstrukturen im 18. Jahrhundert, über das Rollenverständnis von Eltern und Kindern, über Moral und Rationalität und über die Funktionsweise des absolutistischen Herrschaftssystems – und insbesondere darüber, wie Lessings Zeitgenossen über all das *gedacht* haben oder zumindest denken konnten. Und *so*, wie diese Themen von Lessing in der Fiktion gestaltet worden sind, findet man sie in keiner anderen Textsorte dargestellt und reflektiert, weder im 18. Jahrhundert noch im historischen Rückblick späterer Epochen. Ein zweites Beispiel: Es gibt Berge von Fachliteratur über den Nationalsozialismus und das Dritte Reich, aber keine wissenschaftliche Studie kann jemals so über den deutschen Faschismus nachdenken und schreiben, wie es Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* getan hat. Die Aussageweise der literarischen Fiktion lässt sich nicht in die irgendeines anderen Diskurses übersetzen. Literatur ist ein einzigartiges und unvergleichliches Medium, in dem sich Menschen über ihre Lebenswelt verständigen.

Dass Fiktionen die Realität nicht unmittelbar widerspiegeln, bedeutet also keineswegs, dass sie nichts mit dieser Realität zu tun hätten. Fiktionale Texte beziehen sich sehr wohl auf zeitgenössische Erfahrungen und Problemlagen und gestalten sie auf eine ganz eigentümliche Weise, indem sie sie nämlich in die erfundenen Handlungsabläufe einer Als-ob-Wirklichkeit kleiden und damit buchstäblich auf der literarischen Bühne inszenieren. Sie wirken damit wiederum vielfältig auf die Lebenswirklichkeit zurück. Literatur vermittelt ihren Rezipienten ein facettenreiches Weltwissen, das zwar nicht mit den Informationen verwechselt werden darf, die Zeitungen, Sachbücher oder wissenschaftliche Schriften bereithalten, aber dank seiner plastischen Anschaulichkeit womöglich sogar eine breitere und intensivere Ausstrahlung entfaltet. Vieles von dem, was Menschen über ihre Welt wissen oder zu wissen glauben, stammt aus literarischen Fiktionen. Keine ethnographische Schilderung hat, um nur ein Beispiel zu nennen, das Bild der Deutschen von Amerika und den ‚Indianern‘ so stark geprägt wie die Romane Karl Mays.

Doch nicht bloß Wissensbestände, auch Emotionen sind in hohem Maße literarisch vorgeformt. Literarische Werke können ganze Muster des Fühlens und Empfindens entwerfen, die nach und nach in das Seelenleben ihrer Leserschaft eingehen. Das lässt sich besonders gut an der Geschichte der Liebesauffassungen in der europäischen Kultur demonstrieren, die auf Schritt und Tritt von dem Einfluss literarisch-fiktionaler Modelle zeugt. Das Paradebeispiel dafür ist die ‚romantische Liebe‘, eine lebenslange, exklusive Bindung zweier Menschen unterschiedlichen Geschlechts, die körperliche, seelische und geistige Aspekte gleichermaßen umfasst. Jeder und jede kennt heutzutage dieses Phänomen – wenn nicht aus eigener Erfahrung, so doch aus zahllosen Erzählungen, Gedichten und Theaterstücken und selbstverständlich auch aus Filmen. Dabei ist die ‚romantische Liebe‘ verhältnismäßig jung, denn sie hat sich erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen ältere Vorstellungen von Liebe und Ehe durchgesetzt. Und sie ist tatsächlich im Wesentlichen ein Produkt der Literatur, weil es Romane, Dramen und Gedichte der Empfindsamkeit und der Romantik waren, die dieses Ideal schufen und breitenwirksam propagierten. Seither ist es aus dem modernen Gefühlsleben nicht mehr wegzudenken und prägt bis zu einem gewissen Grade auch die Erwartungen, die Menschen an ihre konkreten Liebesbeziehungen und ihre Partner richten.

Literarische Werke thematisieren das Faktenwissen ihrer Zeit ebenso wie Glaubenslehren, Weltanschauungen und moralische Normen; sie können Überzeugungen, Hoffnungen und Ängste, Rollenmuster und soziale Strukturen fiktional durchspielen, reflektieren und kritisieren, aber auch utopische Alternativ- und Gegenwelten entwerfen und spielerisch neue Sichtweisen auf das vermeintlich Vertraute eröffnen. Wer solche Bezüge bei der Interpretation berücksichtigt

möchte, muss freilich den ‚historischen Ort‘ seines Textes kennen. Wird Literatur als schöpferische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Lebenswelt im Medium fiktionaler Gestaltung aufgefasst, dann folgt daraus, dass die Literaturwissenschaft grundsätzlich eine *historische* Wissenschaft ist. Nur wenn man den geschichtlichen Kontext eines Werkes rekonstruiert hat, kann man untersuchen, auf welche gesellschaftlich-kulturellen Erscheinungen und Problemkonstellationen es produktiv reagiert und *wie* es das tut. Im dritten Teil dieses Buches, der sich mit den Epochen der deutschsprachigen Dichtung befasst, wird an verschiedenen Beispielen gezeigt, wie eine solche Einbettung literarischer Schöpfungen in ihren historischen Rahmen aussehen kann und welchen Gewinn sie für die Interpretation verspricht.

Dass literaturwissenschaftliche Analysen den jeweiligen Text nicht überflüssig machen oder verdrängen, sollte sich von selbst verstehen. Wenn die unnachahmliche Art, wie fiktionale Werke ihre Themen behandeln, niemals restlos in einen anderen Diskurs übersetzt werden kann, gilt das auch für den Diskurs der Literaturwissenschaft. Deren Erkenntnisse erweitern, differenzieren und vertiefen das Verständnis von Romanen und Erzählungen, Dramen und Gedichten; *ersetzen* können sie das Erlebnis ihrer Lektüre keinesfalls.

Literarische Texte als ästhetische Gebilde

Stefan Georges Komm in den totgesagten park und schau

Wurde das Phänomen der Fiktionalität anhand eines typischen Märchenanfangs erörtert, so soll für den zweiten Gesichtspunkt, die Frage nach der spezifischen *Ästhetik* literarischer Texte, ein Gedicht von Stefan George als Anschauungsmaterial dienen:

Komm in den totgesagten park und schau:

Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellte die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Erlese küsse sie und flicht den kranz ·

Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
Den purpur um die ranken wilder reben
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Auch dieses Gedicht stellt ein fiktionales Gebilde dar, denn der Sprecher, der sich hier vernehmen lässt, ist nicht mit dem Dichter George identisch, sondern

als Rollenfigur, als lyrisches Ich ebenso fiktiv wie der Park, von dem er redet. Doch bei der ersten Lektüre dürfte sich die Aufmerksamkeit nicht vorrangig auf Fragen der Fiktionalität und des Realitätsbezugs richten. Ins Auge springt vielmehr, wie weit sich Georges Strophen in sprachlicher und formaler Hinsicht von den Gewohnheiten der Alltagskommunikation entfernen. Das gilt schon für die äußere Form des Textes, der in *Versen* geschrieben ist, also Zeilenbrüche aufweist, die der Dichter ohne drucktechnische Notwendigkeit aus eigener Machtvollkommenheit gesetzt hat. Die Verse sind untereinander wiederum durch *Reime* verbunden, deren Anordnung in jeder Strophe einem anderen Prinzip folgt. Mit einer wichtigen Gepflogenheit der schriftlichen Normalsprache bricht George, indem er, von den Versanfängen abgesehen, konsequent klein schreibt, und auffällig sind auch die auf halber Zeilenhöhe platzierten Punkte, die von Fall zu Fall verschiedene konventionelle Satzzeichen vertreten. Nicht zuletzt verwendete der Autor für seine Gedichtbände sogar eine eigene Schrifttype, die sie von allen anderen Erzeugnissen der Druckerpresse abhob.

Der Sprachduktus des Gedichts ist von einem regelmäßigen Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben geprägt – er ist *metrisch* reguliert. Die Verse beginnen unbetont, lassen dann eine betonte Silbe folgen und wiederholen dieses Schema insgesamt fünfmal. Strikt durchgehalten wird das Muster allerdings nicht; bereits die erste Zeile bildet eine Ausnahme, da man den einleitenden Imperativ „Komm“ gewiss nicht unbetont lassen wird. Doch die erkennbare Gesetzmäßigkeit, die hier im Ganzen waltet, lässt auch hinter den wenigen Abweichungen eine besondere Absicht vermuten.

Bei sorgfältiger Lektüre stellt man fest, dass in dem Gedicht zahlreiche eng miteinander verbundene Wörter auch denselben Anlaut aufweisen („gelb“ – „grau“, „birken“ – „buchs“, „ranken“ – „reben“ usw.) – zweifellos ein bewusst eingesetztes Kunstmittel. Noch auffälliger sind gewisse Wortstellungen, die man in der nicht-literarischen Kommunikation als sonderbar oder gar falsch empfinden würde, etwa „Der reinen wolken unverhofftes blau“ statt der ordnungsgemäßen Abfolge „Das unverhoffte Blau der reinen Wolken“. Aber was soll ein „unverhofftes blau“ überhaupt sein? Oder ein „herbstliche[s] gesicht“? Und wie kann jemand „das tiefe gelb“ und „das weiche grau“ von Birken und Buchs ‚nehmen‘, wo es doch normalerweise allenfalls möglich wäre, die Pflanzen oder Blätter selbst zu pflücken, die diese Farben tragen?

Für alle eben genannten Erscheinungen kennt die Literaturwissenschaft eigene Fachbegriffe, deren Erläuterung dem zweiten Kapitel vorbehalten bleiben soll. Vorerst kommt es nur auf die generelle Einsicht an, dass Georges Gedicht offensichtlich anders mit der Sprache umgeht als die Alltagsrede: Teils nimmt es sich Freiheiten, die dort unzulässig wären, teils unterwirft es sich Regeln und Zwängen, die andernorts unbekannt sind. Würden Zeitungsberichte, Bedie-

nungsanleitungen und Gesetzesartikel plötzlich in gereimten Versen veröffentlicht, könnte das zwar recht amüsant sein, aber die auffallende Formgebung würde die Aufmerksamkeit unweigerlich von den jeweiligen Inhalten abziehen, an denen Zeitungsleser, Käuferinnen technischer Geräte und Richter oder Staatsanwältinnen begrifflicherweise in erster Linie interessiert sind.

Umgekehrt heißt das: Für viele dichterische Texte ist es charakteristisch, dass sie die Konzentration ihrer Rezipienten weniger auf die *inhaltliche* Seite ihrer Aussagen als auf deren *Form*, auf ihre sprachliche Gestalt lenken. Im Alltag wird Sprache normalerweise als möglichst unauffälliges Transportmittel für Botschaften oder Appelle verwendet. Im Idealfall ist sie gewissermaßen durchsichtig und lässt direkt den Sinn, den Gehalt der Mitteilung hervortreten. In Georges *Komm in den totesagten park* verhält es sich anders. Die poetischen Techniken, die der Autor einsetzt, rücken die Sprache als solche in den Vordergrund und verleihen ihr einen Eigenwert, der über ihre Funktion als reines Medium hinausgeht.

Während sprachliche Mittel sonst meist sozusagen ‚unsinnlich‘ bleiben und daher kaum bewusst zur Kenntnis genommen werden, betonen literarische Texte wie Georges Gedicht gerade die *sinnlichen*, plastischen Qualitäten der Sprache, ihrer Laute und Klänge, ihres Rhythmus und ihrer Wortfügungen. Solche Werke wählen nicht nur bestimmte Themen, Vorgänge und Motive zu ihrem Gegenstand, sie behandeln auch die Sprache selbst als materiellen Stoff der künstlerischen Gestaltungsarbeit und als Quelle sinnlicher Reize. Man kann sie *ästhetische* Gebilde nennen, denn dieses Adjektiv leitet sich von einem griechischen Verb ab, das so viel wie ‚sinnlich wahrnehmen‘ bedeutet (und ‚Ästhetik‘ nennt man seit dem 18. Jahrhundert die Wissenschaftsdisziplin, die sich mit der sinnlich-anschaulichen Wahrnehmung beschäftigt).

Lange Zeit bildete ein rein ästhetisches Kriterium sogar die wichtigste Grundlage für die Abgrenzung der Dichtung, der Literatur im engeren Sinne, von anderen Texten. Teilweise noch bis ins 19. Jahrhundert wurden nämlich ausschließlich Werke in Versen als echte Poesie angesehen. Man setzte Dichtung also mit gebundener Rede gleich und unterschied sie von der ungebundenen Prosa. Der Ausdruck „Gedicht“ konnte damals, unabhängig von der Gattung, sämtliche Verstexte bezeichnen. Die großen Versepen Homers nannte man beispielsweise „epische Gedichte“, und Lessing gab seinem Blankvers-Drama *Nathan der Weise* den Untertitel „Ein dramatisches Gedicht“. Fiktionale Prosa-genres, allen voran der Roman, wurden von den Gebildeten und den Dichtungstheoretikern dagegen mit Skepsis betrachtet, nicht nur wegen ihrer Affinität zu spannender Unterhaltung und oberflächlicher Zerstreuung, sondern auch wegen ihrer (vermeintlich) kunstlosen, unästhetischen Form – noch Friedrich Schiller wollte den Romanautor lediglich als „Halbbruder des Dichters“ gelten lassen.

Zu seiner Zeit war jedoch der unaufhaltsame Aufstieg der literarischen Prosa schon in vollem Gange, und gerade der Roman sollte im 19. und 20. Jahrhundert zu *der* modernen Gattung schlechthin werden. Die Identifikation von Verse und Literatur im engeren Sinne ist seither nicht mehr aufrechtzuerhalten, und von ‚Gedichten‘ wird heute für gewöhnlich nur noch im Blick auf die Gattung Lyrik gesprochen. Ganz verschwunden ist die alte Auffassung jedoch nicht. Nach wie vor assoziiert man bei dem Wort ‚Dichter‘ oder ‚Dichterin‘ vorrangig jemanden, der Verse produziert, während den Verfassern von Romanen und Erzählungen eher die nüchterne Bezeichnung ‚Schriftsteller‘ bzw. ‚Schriftstellerin‘ beigelegt wird.

Zurück zu Georges Gedicht! Die ästhetischen Mittel sind hier keine bloße Zutat, kein äußerlicher Schmuck, den man ebenso gut weglassen könnte, ohne die Substanz des Textes zu beeinträchtigen. Der Reiz und die Wirkung dieses Kunstwerks beruhen wesentlich darauf, dass es das Bild des herbstlichen Parks eben nicht in Form einer nüchternen Beschreibung entwirft, sondern durch den suggestiven Einsatz stilistischer Kunstgriffe, durch das künstlerische Arrangement der Wörter und Klänge und mit Hilfe der feinen Nuancen und Variationen des Metrums. Und zugleich legt der ausgiebige Gebrauch ästhetischer Gestaltungstechniken die Frage nahe, ob die mit solchem Aufwand beschworene Parklandschaft tatsächlich nichts weiter ist als eben ‚nur‘ eine Landschaft. Verbergen sich dahinter nicht weitere, tiefere Bedeutungsdimensionen, die man erst durch eigenes Nachdenken erschließen muss? Die Motive und Bilder aus dem Reich der Natur wären dann als Zeichen, als Symbolträger zu verstehen, die mehr und anderes aussagen, als was man im konventionellen Sprachgebrauch mit ihnen zu verbinden pflegt. Der *ästhetischen* Komplexität, die Georges Verse auszeichnet, entspräche somit eine Komplexität der *Sinnbezüge*, eine poetische Vieldeutigkeit, die immer neue Interpretationsanstrengungen herausfordert, auch wenn sie durch keine Analyse restlos zu erschöpfen ist.

Wenn man von den Naturmotiven in *Komm in den totgesagten park* ausgeht und dabei berücksichtigt, dass das Gedicht im Jahre 1897 mitten im Zeitalter der Hochindustrialisierung publiziert wurde, kann man hinter dem Text beispielsweise den Protest gegen eine Haltung vermuten, die in der Natur lediglich das Rohmaterial einer schrankenlosen Ausbeutung durch den Menschen sieht. Die Vision des schönen Parks, die die geformte Naturlandschaft durch ästhetische Stilisierung in eine förmliche Schatzkammer mit lauter ausgewählten Kostbarkeiten verwandelt, bildet dann einen Gegenentwurf zu solchen zeitgenössischen Tendenzen, dem freilich auch seine existenzielle Bedrohung schon eingeschrieben ist – immerhin ist der Park „totgesagt“. So gesehen, beschreibt das Gedicht ein gefährdetes Paradies und mahnt seine Leser an all das, was in dem techni-

sierten, großstädtisch geprägten Leben einer modernen Industriegesellschaft verloren zu gehen droht.

Oder steht die schöne, aber bereits herbstlich eingefärbte Natur womöglich für etwas ganz anderes? Inszenieren die Verse bildhaft-symbolisch einen Gang durch das Reich der Erinnerungen, die es vor dem Vergessen zu bewahren gilt? Ist *Komm in den totgesagten park* ein melancholisches Gedicht über das Alter und die Vergänglichkeit? Oder gar ein Gedicht über die Dichtung selbst? Denn es wird ja aus erlesenen Naturstoffen ein Kranz geflochten, der seinerseits ein Kunstwerk darstellt und überdies seit jeher als Zeichen und Attribut des Künstlers dient! Verfolgt man diesen Gedanken weiter, dann reflektiert George hier sein eigenes Kunstverständnis, sein Ideal einer Dichtung, die sich von der profanen Alltagswelt abgrenzt und in vornehmer Distanz zum modernen Leben und Treiben eine exklusive, noble Schönheit kultiviert. Die Wendung an ein Du, die den Sprachgestus des Textes prägt, gewinnt unter diesem Gesichtspunkt eine besondere Bedeutung. Wer immer das Gedicht liest, wird durch die behutsame Zuwendung des lyrischen Ich zu einem Eingeweihten der edlen Kunstsphäre erhoben.

Die angedeuteten Interpretationsansätze können hier nicht im Detail ausgeführt werden (in dem einschlägigen literarhistorischen Kapitel des dritten Teils wird von Georges Text ohnehin noch einmal die Rede sein). Unstrittig ist aber, dass die ästhetische Form eines Gedichts wie *Komm in den totgesagten park* unmöglich von seinem Inhalt losgelöst werden kann. Bereits die begriffliche Differenzierung von Form und Inhalt mutet in einem solchen Fall fragwürdig an, da die ästhetische Machart des Werkes eine wesentliche Dimension seiner Aussage und seiner Wirkung bildet: Sie ist geradezu mit Bedeutung aufgeladen, *semantisiert*. Wollte man Georges Gedicht in gewöhnliche Prosa übertragen, würde es als Kunstwerk unweigerlich zerstört.

Noch weiter gesteigert erscheint die ästhetische Qualität der künstlerischen Sprache in den Erzeugnissen der Konkreten Poesie, etwa in *schweigen* von Eugen Gomringer:

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

Hier Form und Inhalt voneinander unterscheiden oder dem Inhalt eine andere Form geben zu wollen, wäre erst recht abwegig: Die einzigartige ästhetische Gestalt des Werkes ist eins mit seinem Gehalt und für den Effekt, den es auf den Leser hat, unabdingbar. Kann man dieses Artefakt aber überhaupt im eigentli-

chen Sinne *lesen*? Im Grunde ist es gar kein *Text*, kein Stück Literatur mehr, weil es die Sprachzeichen, mit denen es arbeitet, nicht zu einer linearen, sinnhaften Aussage zusammenfügt. *schweigen* stellt eher ein visuelles Arrangement dar, das zwar aus Worten komponiert, aber nicht zum Lesen, sondern zur Betrachtung bestimmt ist. In der Konkreten Poesie werden die Grenzen zwischen literarischer und bildkünstlerischer Gestaltung fließend.

Die Ausführungen zur ästhetischen Form als einem Unterscheidungsmerkmal der Literatur im engeren Sinne fallen in diesem Kapitel knapper aus als die Überlegungen zur Fiktionalität, weil sie unter etwas anderen Gesichtspunkten noch einmal aufgegriffen werden, wenn es im zweiten Teil um die Gattung Lyrik geht. Abschließend sei aber auch für diesen Abschnitt die Frage gestellt, welche Aufgaben oder Herausforderungen sich für die Literaturwissenschaft aus der hier diskutierten Eigenart ihrer Objekte ergeben. Eine wissenschaftliche Untersuchung muss ästhetische Formmerkmale nicht nur beschreiben und benennen, sie muss auch ihre Bedeutung für die poetische Aussage des jeweiligen Textes erfassen. Die bloße Aufzählung von Stilmitteln, Reimschemata und metrischen Ordnungen stellt an sich noch keinen Erkenntnisfortschritt dar; die Interpretation hat solche Beobachtungen erst fruchtbar zu machen, indem sie zu ihrem semantischen Wert vordringt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass auch ästhetische Techniken in gewissen Traditionslinien stehen, die ihren Gebrauch und ihr Verständnis mitbestimmen. Wer zum Beispiel ein Sonett schreibt – eine Gedichtform, von der noch öfters die Rede sein wird –, knüpft damit an eine bis ins späte Mittelalter zurückreichende Überlieferung an, die den Umgang mit diesem Formschema und auch seine Wirkung auf entsprechend vorgebildete Leser unweigerlich beeinflusst. Das Sonett ist also kein zeitloses ästhetisches Strukturmuster, das man rein formal definieren könnte, sondern eine historisch gewachsene Größe, deren Geschichte gleichsam in die Semantik ihrer Form eingegangen ist.

Wie oben betont wurde, wird keine wissenschaftliche Interpretation jemals den unverwechselbaren Eigenwert eines literarisch-fiktionalen Gebildes überflüssig machen. Für ästhetisch gestaltete literarische Werke gilt das womöglich in noch höherem Maße. Auch die beste Analyse von Georges *Komm in den totesagten park* ist immer nur eine anregende, vertiefende und differenzierende Lektüre- und Verständnishilfe für alle Leser, die sich auf die ästhetische Erfahrung eines solchen Textes einlassen. Was das Gedicht sagt, kann in keinem anderen Diskurs gesagt werden, weil seine Aussage an seine spezifische Form- und Sprachgestalt gebunden ist. Das ästhetische Erlebnis, das im Akt des Lesens aus dem Zusammenspiel sämtlicher formal-sprachlichen Textmerkmale hervorgeht, lässt sich nicht ersetzen.

Fiktionalität und ästhetische Gestaltung wurden in diesem Kapitel als zwei Kategorien vorgestellt, die es erlauben, Literatur im engeren Sinne von anderen Texten abzugrenzen. Sie müssen aber keineswegs immer gemeinsam auftreten. Viele moderne Romane, ohne Zweifel fiktionale Schöpfungen, sind in einer Sprache verfasst, die auf jede merkbare ästhetische Formung verzichtet und kaum von der Diktion des alltäglichen Umgangs zu unterscheiden ist. Andererseits wurden, wie schon erwähnt, noch in der frühen Neuzeit durchaus auch wissenschaftliche oder philosophische Abhandlungen in Versen geschrieben – Werke, die zwar eine ästhetische Form aufweisen, aber keine Fiktionen enthalten. Fiktionalität und ästhetische Gestaltung bieten als nachprüfbare Merkmale bestimmter Texte eine hilfreiche Orientierung, weil sie es erlauben, auf dem weiten Feld aller jemals produzierten schriftlichen Aufzeichnungen gewisse Grenzzlinien zu ziehen, aber eine handliche, eingängige Definition des Phänomens ‚Dichtung‘ lässt sich auch mit ihrer Hilfe nicht formulieren.

Weiterführende Literatur:

Jonathan Culler: Was ist Literatur und ist sie wichtig? In: ders.: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002, S. 31–63.

Klaus Weimar: Literatur. In: Harald Fricke u.a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin u.a. 2000, S. 443–448.