Thomas Klinkert

Vorlesung Literaturtheorie (WS 2009/10)

Semesterplan

22.10. Wissenschaft
29.10. Literatur
05.11. Text
12.11. Autor
19.11. *entfällt*
26.11. Leser (Gastvortrag: Roland Galle)
03.12. Medium
10.12. Kommunikation
17.12. Fiktionalität
07.01. Formalismus
14.01. Strukturalismus
21.01. Dekonstruktion
28.01. Diskursanalyse
04.02. Systemtheorie
11.02. Zusammenfassung

Zitate und Materialien

1. Wissenschaft

1.1 Drei Rechtfertigungsmodelle von Wissenschaft

a) Das klassische Rechtfertigungsmodell der Wissenschaft

Wolfgang Detel, „Wissenschaft", in: Ekkehard Martens/Herbert Schnädelbach (Hg.), *Philosophie. Ein Grundkurs*, Reinbek 1985, S. 172–216.

(WT 1) Wissenschaftliche Erkenntnis stellt nicht nur Tatsachen fest, sondern forscht vor allem nach den Ursachen feststellbarer Tatsachen. (Ursachenforschung.)
(WT 2) Wissenschaftliche Erkenntnis befaßt sich nicht nur mit einzelnen Tatsachen und ihren Ursachen, sondern vor allem mit allgemeinen Strukturen und allgemeinen Beziehungen. (Erkenntnis des Allgemeinen.)
(WT 3) Eigentlicher Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis sind nicht-materielle Strukturen von und Beziehungen zwischen Gegenständen. (Erkenntnis des Nicht-Materiellen.)
(WT 4) Wissenschaftliche Erkenntnis ist wahr, unerschütterlich und (meist) beweisbar. (Wahrheit und Unerschütterlichkeit der Wissenschaft.)
(WT 5) Wissenschaftliche Erkenntnis besteht in der Erforschung der Prinzipien und in der logischen Herleitung von Sätzen über (wahrnehmbare) Tatsachen aus Sätzen über Prinzipien. (Axiomatisierung wissenschaftlicher Theorien.)
(WT 6) Die Erkenntnis der Prinzipien erfolgt auf der Grundlage struktureller Wahrnehmung, und ihre Wahrheit wird durch hinreichende Übung, Erfahrung und Kenntnis der Forscher gewährleistet. (Strukturelle Wahrnehmung.)

b) Das neuzeitliche Rechtfertigungsmodell der Wissenschaft

(WT 7) Eigentlicher Gegenstand der Wissenschaft sind die mathematisch beschreibbaren Strukturen von und Beziehungen zwischen Elementen einer einheitlichen Natur, die mit Hilfe gezielter experimenteller Forschung aufgedeckt und in nützlicher Technik angewandt werden können.

„Es ist schlechterdings unmöglich, durch reines Nachdenken oder allein durch Reflexion auf unsere Vernunft Einsicht in die Beschaffenheit und Naturgesetze der wirklichen Welt zu gewinnen; dazu gehört vielmehr vornehmlich Beobachtung, Wahrnehmung und Experiment, kurz empirische Kontrolle." (Detel, S. 184)

„Wie läßt sich aber der argumentative Übergang von einer endlichen Menge singulärer synthetischer Sätze zu auch nur einer einzigen allgemeinen oder theoretischen Aussage rechtfertigen? Die vergeblichen Bemühungen, diese Frage zufriedenstellend zu beantworten, haben schließlich zum vollständigen Zusammenbruch des Rechtfertigungsmodells der Wissenschaft und damit zu einem neuen Wissenschaftsbild geführt." (Detel, S. 185)

(1) Induktionsproblem: die induktive Rechtfertigung besteht „im induktiven Übergang von endlich vielen singulären Sätzen, im einfachsten Falle der Form ‚Dieses Ding hat die Eigenschaften F und G' zur Konklusion, daß alle Dinge, die die Eigenschaft F haben, auch die Eigenschaft G haben" (Detel, S. 187)
(2) Problem der Beziehung von Theorie und Erfahrung: „Wenn nun die Empiristen behaupten, daß im Rahmen ihres Rechtfertigungsmodells ein Übergang von der Erkenntnisbasis auch zu theoretischen Sätzen rechtfertigbar ist, so müssen sie fordern, daß sich alle wissenschaftlichen Termini, auch die theoretischen, durch Beobachtungsbegriffe definieren lassen." (Detel, S. 189) Es ist jedoch nachgewiesen worden, dass sich Dispositionsbegriffe (etwa Zerbrechlichkeit, Wasserlöslichkeit, Intelligenz oder Freundlichkeit) nicht vollständig durch Beobachtungsbegriffe definieren lassen, sondern dass ihre Definition immer schon auf allgemeinerer, naturgesetzlicher Ebene erfolgt.

c) Der kritische Rationalismus

(WT8) Eine Behauptung oder Behauptungsmenge („Theorie") ist wissenschaftlich genau dann, wenn sie empirischen Gehalt hat. (Wissenschaftskriterium bzw. Kriterium der Falsifizierbarkeit)

Karl Popper: „Ich erkannte, daß die Suche nach Rechtfertigung aufgegeben werden muß, nach Rechtfertigung des Wahrheitsanspruchs einer Theorie. Alle Theorien sind Hypothesen; alle können umgestoßen werden." (*Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, übers. v. Hermann Vetter, Hamburg 1973, S. 42)

1.2 Das Problem der Interpretation

Thomas Hausmanninger, „Wissenschaft und Weltdeutung. Zur Frage nach dem Subjekt im Prozess wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung", in: Bernadette Malinowski (Hg.), *Probleme und Perspektiven der Geisteswissenschaften*, München 2006, S. 81-103, hier S. 81: „*Science and humanities*: Diese angelsächsische Unterscheidung bringt nach Charles Snow ‚zwei Kulturen' der wissenschaftlichen Arbeit auf den Begriff. *Science* steht für die Wissenschaften, die sich mit den *hard facts* der Realität befassen, objektives Wissen erzeugen und zumeist neue Handlungsmöglichkeiten für den Menschen schaffen. Im Kern ist *science* weitgehend identisch mit Naturwissenschaft. *Humani-*

ties hingegen meint die deutenden Wissenschaften, die im Vergleich zu den Naturwissenschaften mit ihrem Gesetzeswissen eher weiche, dehnbare und biegsame ‚Sichtweisen' schaffen, oft ‚spekulativ' arbeiten und – mit Blick auf Jean-François Lyotard gesprochen – mehr oder weniger ‚große Erzählungen' über Mensch und Welt hervorbringen. Als deutende Wissenschaften sind sie im Kern weitgehend identisch mit dem, was im deutschen Sprachraum als Geisteswissenschaft bezeichnet wird. Im Vergleich zu den *hard facts* der *science* sind die perspektivischen Wissensformen der *humanities* mit dem Stigma des Subjektiven gezeichnet und geraten angesichts der objektiven Wissensformen der *science* für das alltägliche Bewusstsein in den Geruch des Menschlich-Allzumenschlichen."

„Wissenschaft beobachtet nicht einfach nur das Wirkliche, misst nicht einfach nur, was da ist und kleidet nicht nur einfach in Theorie, was sich der methodischen Aufmerksamkeit darbietet. Sie gibt vielmehr der Wirklichkeit, auf die sie ihre Aufmerksamkeit richtet, erst den Status von Wirklichkeit. Durch ihre Zuwendung konstituiert sie das, dem sie sich zuwendet." (Hausmanninger S. 99)

Zum hermeneutischen Zirkel

„Instead of invoking an authority, Schleiermacher focuses on the gap between the text and its recipient, which makes the text into a ‚foreign or strange speech' […], the grasping of which is continually threatened by misunderstanding." (Wolfgang Iser, The Range of Interpretation, New York 2000, S. 41)

„The circle of interlinking part/whole, grammar/psychology, and divination/comparison is the hallmark of hermeneutics. It highlights the fact that there is no longer a given authority that can validate what interpretation sets out to achieve. Furthermore, there is no authority dwelling in the text itself; therefore understanding is to be arrived at from within the text by means of manifold circular operations that provide a way of correcting and monitoring understanding." (Iser, S. 53)

2. Was ist Literatur?

2.1 Weiter vs. enger Literaturbegriff

2.2 Literatur vs. Ars poetica oder Autonomieästhetik vs. Imitatio-Poetik

Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre. Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. [...] J'ai rapporté ces autorités [sc. Euripides, Seneca, Vergil u. a.], parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. J'ai même suivi l'histoire de Thésée, telle qu'elle est dans Plutarque. [...] Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. [...] C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique, et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur pitié et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

Jean Racine, Vorwort zu *Phèdre* (1677),
in: Racine, *Théâtre complet*, hg. Morel/Viala, Paris 1980, S. 577–578.

Hier ist erneut eine Tragödie, deren Gegenstand von Euripides stammt. Obwohl ich hinsichtlich der Handlungsführung einen etwas anderen Weg eingeschlagen habe als jener Autor, habe ich es nicht unterlassen, mein Stück mit allem zu bereichern, das mir in seinem am glänzendsten erschien. Selbst wenn ich ihm lediglich die Idee von Phädras Charakter verdankte, könnte ich sagen, dass ich ihm das Vernünftigste verdanke, das ich bisher vielleicht auf die Bühne gebracht habe. Es erstaunt mich nicht, dass dieser Charakter zu Euripides' Zeiten einen so großen Erfolg hatte und dass er auch in unserem Jahrhundert noch so sehr reüssierte, hat er doch alle Eigenschaften, die Aristoteles vom Tragödienhelden verlangt und die dazu geeignet sind, Mitleid und Schrecken hervorzurufen. [...] Ich habe jene Autoritäten [sc. Euripides, Seneca, Vergil u. a.] angeführt, weil ich mich sehr gewissenhaft darum bemüht habe, der Fabel zu folgen. Ich habe mich sogar an die Geschichte des Theseus, so wie sie bei Plutarch steht, gehalten. [...] Im Übrigen wage ich noch nicht zu versichern, dass dieses Stück in der Tat die beste meiner Tragödien sei. Ich überlasse es den Lesern und der Zeit, über ihren tatsächlichen Wert zu befinden. Was ich allerdings versichern kann, ist, dass ich kein Stück geschrieben habe, in dem die Tugend heller erstrahlte als in diesem. [...] Dies ist auch eigentlich das Ziel, welches jeder Mann, der für das Publikum arbeitet, sich setzen muss, und es ist das, was die ersten tragischen Dichter zu allererst im Blick hatten. Ihr Theater war eine Schule, in der die Tugend nicht weniger gut unterrichtet wurde als in den Schulen der Philosophen. Daher fand sich auch Aristoteles dazu bereit, Regeln für das Drama zu formulieren, und Sokrates, der weiseste aller Philosophen, verschmähte es nicht, Hand an die Tragödien des Euripides zu legen. Es wäre zu wünschen, dass unsere Werke ebenso solide und ebenso voller nützlicher Lehren wären wie die Werke jener Dichter. Dies wäre vielleicht ein

Weg, die Tragödie mit gewissen, durch ihre Frömmigkeit und ihre Glaubenslehre berühmten Personen zu versöhnen, die sie in jüngster Zeit verurteilt haben und die sicher positiver über sie urteilen würden, wenn die Autoren ebenso sehr daran dächten, ihre Zuschauer zu bilden, wie daran, sie zu unterhalten, und wenn sie darin das wahre Ziel der Tragödie verfolgten.

aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica*, V. 333–334

Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen.

(Übers. Eckart Schäfer)

[...] che s'è voluto stampare tutto quello che fu scritto dall'Ortis, senza pigliarsi pensiero se sia tutto conforme alle leggi dell'arte, agli esempi de' grandi scrittori, e sopratutto a' modi co' quali la natura suole procedere.

Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Edizione Nazionale, vol. IV, Firenze [2]1970, S. 489

[...] man habe alles drucken wollen, was Ortis geschrieben habe, ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob es mit den Regeln der Kunst gänzlich übereinstimme, mit dem Vorbild der großen Autoren und vor allem mit der Art und Weise, wie die Natur sich üblicherweise verhalte.

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. [...] Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. [...] Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann, und ich ganz was Albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt. [...]

Novalis, *Monolog* (1798), in: *Werke*, ed. Gerhard Schulz, München [3]1987, S. 426.

2.3 Merkmale eines transhistorischen Literaturbegriffs

Eine Sprechhandlung kann also aus ihrer unmittelbaren Sprechsituation herausgelöst und in eine zweite Sprechsituation übertragen werden. Die Sprechhandlung bleibt in allen oder in mehreren ihrer Dimensionen gleich – nicht jedoch Sprecher, Hörer und die Sprechsituation als ganze.
Ich schlage nun vor, für eine solche, aus ihrer primären unmittelbaren Sprechsituation herausgelöste Sprechhandlung, die für eine zweite Sprechsituation gespeichert wird, den Ausdruck ‚Text' zu verwenden. Nach dieser Auffassung sind Texte also durch ihre *sprechsituationsüberdauernde Stabilität* gekennzeichnet.

Konrad Ehlich, „Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung", in: A. und J. Assmann, C. Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983, S. 24–43, ebd. S. 32

Jorge Luis Borges: Arte poética (1960)

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
4 y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
8 de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
12 en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
16 vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
20 que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
24 de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
28 y es otro, como el río interminable.

Den aus Zeit und Wasser bestehenden Fluss betrachten
und bedenken, dass die Zeit auch ein Fluss ist,
wissen, dass wir uns wie der Fluss verlieren
und dass die Gesichter wie Wasser verfließen.

Spüren, dass Wachsein auch ein Schlaf ist,
der träumt, er träume nicht, und dass der Tod,
den unser Fleisch fürchtet, jener allnächtliche
Tod ist, den man Schlaf nennt.

Im Tag oder im Jahr ein Symbol sehen
der Tage des Menschen und seiner Jahre,
die Schmach der Jahre verwandeln
in eine Musik, ein Rauschen und ein Symbol,

im Tod den Schlaf sehen, im Untergang
ein trauriges Gold, so ist die Dichtung,
die unsterblich und arm ist. Die Dichtung
kehrt wieder wie Morgenröte und Sonnenuntergang.

Manchmal blickt uns abends ein Gesicht
aus einem Spiegel heraus an;
die Kunst muss sein wie dieser Spiegel
der uns unser eigenes Gesicht enthüllt.

Es heißt, dass Odysseus, der Wunder müde,
aus Liebe geweint hat beim Anblick seines Ithaka,
grün und bescheiden. Die Kunst ist dieses Ithaka
der grünen Ewigkeit, nicht der Wunder.

Auch ist sie wie der unendliche Fluss
der vorbeifließt und bleibt und Spiegel eines selben
unbeständigen Heraklit ist, der derselbe
und ein anderer ist, wie der unendliche Fluss.

3. Text

3.1 Definitionsversuche

a) Annäherung durch Beispiel

„Hier, sur la Nationale sept, une automobile, roulant à cent à l'heure, s'est jetée sur un platane. Ses quatre occupants ont été tués." (Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966, S. 76)

b) Definitionen

1. „In einer einführenden Darstellung finden wir z.B als erstes Definiens für ‚Text': ‚abgeschlossene sprachliche Äußerung'. In derselben Einführung, genauer gesagt in einer Fußnote zu dieser einführenden Definition, wird dann als erweiterte, oder wie der Autor selbst meint, genauere Definition folgender Passus vorgeschlagen: ‚Text ist eine nach der Intention des oder der Sender und Empfänger sprachlich abgeschlossene Spracheinheit, die nach den Regeln der Grammatik der jeweils verwendeten Sprache gebildet ist.'" (Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung*, hg. u. bearb. v. Jörn Albrecht, Tübingen 1980, S. 5)

2. „Eine Sprechhandlung kann also aus ihrer unmittelbaren Sprechsituation herausgelöst und in eine zweite Sprechsituation übertragen werden. Die Sprechhandlung bleibt in allen oder in mehreren ihrer Dimensionen gleich – nicht jedoch Sprecher, Hörer und die Sprechsituation als ganze. Ich schlage nun vor, für eine solche, aus ihrer primären unmittelbaren Sprechsituation herausgelöste Sprechhandlung, die für eine zweite Sprechsituation gespeichert wird, den Ausdruck ‚Text' zu verwenden. Nach dieser Auffassung sind Texte also durch ihre sprechsituationsüberdauernde Stabilität gekennzeichnet." (Konrad Ehlich, „Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung", in: A. und J. Assmann, C. Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983, S. 24-43, hier S. 32)

3. „Texte sind Produkte sprachlichen Handelns, die in ihrer medialen Repräsentation und Gestaltkonstanz darauf angelegt sind, abgelöst von der Entstehungssituation an anderen Orten und zu anderen Zeiten (immer neu) rezipierbar zu sein." (Gisela Zifonun et al., *Grammatik der deutschen Sprache*, Berlin/New York 1997, S. 249)

4. „Ein Text ist eine in sich kohärente Einheit der sprachlichen Kommunikation mit einer erkennbaren kommunikativen Funktion und einer in spezifischer Weise organisierten Struktur." (Christina Gansel/Frank Jürgens, *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*, Wiesbaden 2002, S. 47)

5. „*Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier*; il se définit par son *autonomie* et par sa *clôture* (même si, en un autre sens, certains textes ne sont pas ‚clos'); il constitue un système qu'il ne faut pas identifier avec le système linguistique mais mettre en relation avec lui: relation à la fois de contiguïté et de ressemblance. En termes hjelmsleviens, le texte est un système *connotatif*, car il est second par rapport à un autre système de signification. Si l'on distingue dans la phrase verbale ses composants phonologiques, syntaxique et sémantique, on en distinguera autant dans le texte sans que cependant ces composants soient situés au même plan." (Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, S. 375)

c) Der poetische Text

„Bei der dichterischen Sprache kommt nichts hinzu, was nicht in der Sprache bereits vorhanden wäre, jedoch kommt in der Dichtung vieles von dem voll zur Entfaltung, was in anderen Modalitäten des Sprachgebrauchs sozusagen ‚ungenutzt bereitsteht [latent ist]'." (Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen 1981, S. 110)

„The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the poetic function of the language." [Die Einstellung auf die Botschaft als solche, die Fokussierung der Botschaft um ihrer selbst willen ist die poetische Sprachfunktion.] (Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics", in: Selected Writings, Bd. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, The Hague u. a. 1981, S. 18–51, hier S. 25)

„The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." [Die poetische Funktion projiziert das Äquivalenzprinzip von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.] (Jakobson, ebd., S. 27)

Stéphane Mallarmé, Salut (1893)

Rien, cette écume, vierge vers	Nichts, dieser Schaum, jungfräulicher Vers
A ne désigner que la coupe;	Nur zu bezeichnen den Kelch;
Telle loin se noie une troupe	So ertrinkt in der Ferne eine Truppe
De sirènes mainte à l'envers.	Von Sirenen, etliche verkehrt.
Nous naviguons, ô mes divers	Wir segeln, o meine verschiedenen
Amis, moi déjà sur la poupe	Freunde, ich schon auf dem Heck
Vous l'avant fastueux qui coupe	Ihr als der prunkvolle Bug durchschneidend
Le flot de foudres et d'hivers;	Den Schwall von Blitzen und Wintern;
Une ivresse belle m'engage	Eine schöne Trunkenheit verpflichtet mich
Sans craindre même son tangage	Ohne selbst ihr Schlingern zu fürchten
De porter debout ce salut	Stehend diesen Trinkspruch auszubringen
Solitude, récif, étoile	Einsamkeit, Riff, Stern
A n'importe ce qui valut	Für was auch immer wert war
Le blanc souci de notre toile.	Die weiße Sorge unserer Leinwand.

3.2 Die Grenzen des Textes

a) Monologizität vs. Dialogizität

„Wir bezeichnen als Text diejenige linear geordnete Äußerung, die im Zeitraum zwischen zwei auffälligen Unterbrechungen der Kommunikation von den Sprech- oder Schreiborganen des Senders zu den Hör- oder Sehorganen des Empfängers wandert. Einen bloßen Wechsel der Sprecherrolle im Gespräch wollen wir dabei nicht zu den auffälligen Unterbrechungen der Kommunikation rechnen. Auch ein Dialog kann also ein Text im Sinne der Textlinguistik sein. Desgleichen wollen wir im Einklang mit fast der gesamten Textlinguistik den Gebrauch des Begriffs Text nicht an die Bedingung schriftlichen Sprachgebrauchs knüpfen, sondern auch bei mündlichem Sprachgebrauch von Texten sprechen." (Harald Weinrich, *Textgrammatik der französischen Sprache*, Stuttgart 1982, S. 28)

„Der Text soll also von der Kategorie ‚Gespräch' abgegrenzt werden. Gespräche gründen sich auf Dialogizität sowie wechselseitige Beeinflussung und sind ausdrücklich nicht Gegenstand dieses Buches. Wenn Texte als Produkte sprachlicher Äußerungen betrachtet werden, gründet dieser Definitionsaspekt auf dem Kriterium der materiellen Konstanz und Reproduzierbarkeit, ohne dies auf Schriftlichkeit zu beschränken." (Christina Gansel/Frank Jürgens, *Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung*, Wiesbaden 2002, S. 15)

b) Geschlossenheit vs. Offenheit (Text vs. Intertext)

„Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire: c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique. [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, ‚texte' veut dire ‚tissu'), il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde: d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire; et d'autre part, la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie." (Roland Barthes, „Texte (théorie du)" (1973), in: *Œuvres complètes*, hg. Éric Marty, Bd. II, Paris 1994, S. 1677-1689, hier S. 1677)

„Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*." (Barthes, S. 1683)

c) Verbal vs. non-verbal; Text vs. Bild

„Objekt der strukturalen Textanalyse (sTA) können alle menschlichen Äußerungen sein, die als ‚zeichenhaft' und ‚bedeutungstragend' fungieren: normalsprachliche Texte der Alltagskommunikation; religiöse, philosophische, wissenschaftliche, ‚hohe' und ‚triviale' literarische Texte; epische, dramatische, lyrische Texte; Produkte der Malerei, Plastik, Architektur; Comic Strips, Filme, Werbung; im Prinzip auch gestische oder mimische Äußerungen. [...] Auch sind de facto im Rahmen strukturaler Ansätze tatsächlich ‚Texte' verschiedenster Art analysiert worden. Da von nichtsprachlichen Äußerungen wenigstens gelegentlich die Rede sein soll, nehme ich die folgende Sprachregelung vor: *Text* benenne ich jede Äußerung, die sich einer natürlichen oder künstlichen Sprache bedient, *‚Text'* jede zeichenhafte und bedeutungstragende Äußerung, sei sie sprachlich oder nicht-sprachlich." (Michael Titzmann, *Strukturale Textanalyse*, München 1977, S. 9 f.)

d) Text vs. Paratext

„L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa ‚réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public." (Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, S. 7)

4. Autor

„On dit, en effet [...], que le propre de la critique n'est pas de dégager les rapports de l'œuvre à l'auteur, ni de vouloir reconstituer à travers des textes une pensée ou une expérience; elle doit plutôt analyser l'œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes. Or il faut aussitôt poser un problème: ‚Qu'est-ce qu'une œuvre? qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre? de quels éléments est-elle composée? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur?' On voit les difficultés surgir. Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une ‚œuvre'? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes. / Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur: est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre? [...] Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre?" (Michel Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur? (1969)", in: *Dits et écrits*, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Bd. I, Paris 1994, S. 789-821, hier S. 794)

„On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance." (Ebd., S. 803)

„[...] la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper." (Ebd., S. 803 f.)

5. Medium

5.1 Theoretische Grundlagen

Begriffsdefinitionen: Der Medienwissenschaftler Werner Faulstich (*Grundwissen Medien*, München ²1995, S. 19 f.) unterscheidet drei Verwendungszusammenhänge für den Begriff „Medium“:
1. Allgemeiner Sprachgebrauch: Medium heißt „Mittel“ oder „Vermittelndes“ (z.B. grammatikalische, physikalische, parapsychologische Verwendungsweisen).
2. Medium als Fachbegriff in verschiedenen Disziplinen: Unterrichtsmedien (Pädagogik), Medium Literatur (Literaturwissenschaft), Medium Musik/Kunst (Musik-/Kunstwissenschaft), Medium Sprache (Sprachwissenschaft). „In diesem Zusammenhang spielt aber der Medienbegriff keine zentrale Rolle für die jeweilige Fachwissenschaft; vielmehr wird ‚Medium‘ in aller Regel nur im übertragenen, analogen Sinn gebraucht, oder es dominiert der Charakter des Instrumentellen.“ (Faulstich, S. 19)
3. Medientheorien: Medium als „Zeichenvorrat“ (Informationstheorie und Kybernetik), als „technischer Kanal“ (Kommunikationssoziologie, Publizistik), als „ästhetisches Kommunikationsmittel“ (Einzelmedientheorie, Medienwissenschaft), als „gesellschaftliche Interaktion“ (Soziologie).
Unterscheidung in *Primärmedien* (ohne notwendigen Einsatz von Technik wie z.B. Theater), *Sekundärmedien* (mit Technikeinsatz auf der Produktionsseite, z.B. Zeitung), *Tertiärmedien* (mit Technikeinsatz auf Produktions- und Rezeptionsseite, z.B. Schallplatte).

„Die höchste Blüte des deutschen Geistes: Philosophie und Lied – Die Zeit ist vorbei, es gehört dazu die idyllische Ruhe, Deutschland ist fortgerissen in die Bewegung – der Gedanke ist nicht mehr uneigennützig, in seine abstrakte Welt stürzt die rohe Tatsache – Der Dampfwagen der Eisenbahn gibt uns eine zittrige Gemütserschütterung, wobei kein Lied aufgehen kann, der Kohlendampf verscheucht die Sangesvögel, und der Gasbeleuchtungsgestank verdirbt die duftige Mondnacht.“ (Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. Briegleb, VI, 1, S. 649, zit. nach Götz Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/M. 1995, S. 72)

„Jenseits der ‚alten‘ narrativen Technik gelang der artistischen Montage Heines die Vernetzung unterschiedlichster Bedeutungsfelder und eine erhebliche Beschleunigung der semantischen Flüsse. Die moderne *Reisebilder*-Prosa Heines nimmt strukturell die Montage-Prosa des neuen technischen Zeitalters vorweg.“ (Großklaus, S. 74 f.)

„Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandslos. Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderungen in der Sinneswahrnehmung erkennt.“ (Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden/Basel 1994, übers. v. M. Amann, S. 38 f.)

„Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht. Denn die Parallele zwischen zwei Medien läßt uns an der Grenze zwischen Formen verweilen, die uns plötzlich aus der narzißtischen Narkose herausreißen. Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.“ (Ebd., S. 95)

5.2 Illustration am Beispiel von Pirandellos *Serafino Gubbio*

Qua si compie misteriosamente l’opera delle macchine.
Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d’una leve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno.
La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole già avvolte nei telaj.
Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un’altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso.
Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.

(Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in: *Tutti i romanzi*, hg. v. G. Macchia, Milano [10]1998, Bd. II, S. 571)

Hier wird die Arbeit der Maschinen auf geheimnisvolle Weise zu Ende gebracht.
Alles, was die Maschinen mit dem Heißhunger wilder Tiere, die ein Bandwurm plagt, an Leben in sich hineingeschlungen haben, das geben sie hier wieder von sich, in diesen weitläufigen unterirdischen Räumen, nur notdürftig erhellt von düsteren roten Laternen, die die riesigen zum Bad bereitstehenden Becken in ein unheilvolles, blutigrotes Licht tauchen.
Das Leben, das die Maschinen verschlungen haben, das ist jetzt hier, in diesen Bandwürmern, will sagen, in den Filmstreifen, die schon auf Rahmen gespannt sind.
Dieses Leben, das keines mehr ist, bedarf jetzt der Fixierung, damit eine andere Maschine ihm die Bewegung zurückgeben kann, die in vielen Momentaufnahmen aufgehoben ist.
Wir sind hier in einem Bauch, in dem sich eine monströse, mechanische Schwangerschaft entwickelt. (L. Pirandello, *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, aus dem Italienischen von M. Rössner, Mindelheim 1986, 65.)

Veramente – e già mi pare d'averlo detto – il suo stato d'animo abituale era il rapimento e la meraviglia. Dato un tale stato d'animo, è facile immaginare che questa donna egli non vide qual'era, coi bisogni che aveva, offesa, fustigata, invelenita dalla diffidenza e dalle dicerie maligne attorno a lei; ma nella figurazione fantastica, ch'egli subito se ne fece, e illuminata dalla luce che le diede. (Pirandello, II, S. 561)

Tatsächlich war ja damals – mir scheint, das habe ich schon erwähnt – sein gewöhnlicher Gemütszustand Verzückung und Schwärmerei. Wenn man sich das vor Augen hält, kann man sich unschwer vorstellen, daß er diese Frau nicht so sehen konnte, wie sie war, mit den Bedürfnissen, die sie hatte, ein von dem Mißtrauen und den bösen Zungen rund um sie beleidigtes, geschlagenes, vergiftetes Wesen; statt dessen sah er in ihr das Phantasiebild, das er sich sofort von ihr machte, strahlend von einem Licht, das nur er ihr gab. (Pirandello, *Aufzeichnungen*, S. 53)

Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti. – Pò, pòpòòò, pòòò.
Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente.
Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzìo di veli variopinti; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, séguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare? No: che! È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa.
Avete inventato le macchine? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine. (Pirandello, II, S. 566)

Ein kleines Ausweichmanöver. Da vorne fährt eine Pferdekutsche. – „Tüt, tütüüüt, tüüüt!"
Was? Die Autohupe saugt sie nach hinten? Ja wirklich! Sieht wirklich so aus, als ließe sie sie rückwärts fahren, komisch.
Die drei Damen im Automobil lachen, drehen sich um, heben die Arme zu einem lebhaften Gruß, im Durcheinander fröhlich flatternder Schleier; und die arme kleine Kutsche, gehüllt in eine trockene, ekelerregende Wolke aus Rauch und Staub, so sehr der dürre Klepper sich auch müht, sie unlustig trottend vorwärts zu ziehen, rollt immer weiter nach hinten, nach hinten mit den Häusern, den Bäumen, den vereinzelten Fußgängern, bis sie schließlich ganz am Ende der langen Landstraße verschwindet. Verschwindet? Aber keine Spur! Verschwunden ist das Auto. Die Kutsche hingegen, da ist sie ja und bewegt sich noch, langsam und gemächlich, im eintönigen Trott des dürren Kleppers. Und die ganze Landstraße, scheint es, bewegt sich mit ihr, langsam und gemächlich.
Ihr habt die Maschinen erfunden? Na, dann genießt doch jetzt solche und ähnliche Empfindungen anmutigen Schwindels. (Pirandello, *Aufzeichnungen*, S. 59, modifizierte Übersetzung)

6. Kommunikation

6.1 Zeichen

„A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen." (Charles S. Peirce, *Collected Papers*. Bd. 2: *Elements of Logic*, Cambridge, Mass. 1965, S. 135; 2.228)

6.2 Kommunikationsmodelle

„[Das Zeichen] ist *Symbol* kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten, *Symptom* (Anzeichen, Indicium) kraft seiner Abhängigkeit vom Sender, dessen Innerlichkeit es ausdrückt, und *Signal* kraft seines Appells an den Hörer, dessen äußeres oder inneres Verhalten es steuert wie andere Verkehrszeichen." (Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart ^{2}1965, S. 28)

6.3 Literatur und Kommunikation

Charles Baudelaire: *A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Ohrenbetäubend brüllte die Straße um mich herum.
Großgewachsen, schlank, in festlicher Trauerkleidung, mit majestätischem Schmerz,
Ging eine Frau vorüber, die mit ihrer prunkvollen Hand
Die Bordüre und den Saum festhielt und über dem Boden schwingen ließ;

Behende und edel, mit ihrem statuenhaften Bein.
Mit der Verkrampfung eines Überspannten trank ich
In ihrem Auge, einem aschgrauen Himmel, in dem ein Orkan sich zusammenbraut,
Die Sanftheit, welche fasziniert, und die Lust, welche tötet.

Ein Blitz... dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit
Deren Blick mich plötzlich wieder zum Leben erweckt hat,

Werde ich dich erst wieder in der Ewigkeit erblicken?

Anderswo, weit von hier entfernt! Zu spät! Niemals vielleicht!
Denn mir ist unbekannt, wohin du fliehst, du weißt nicht, wohin ich gehe,
O du, die ich geliebt hätte, o du, die du es wusstest!

„Die Einheit, zu welcher sich Information, Mitteilung und Verstehen in der Kommunikation konstellieren, bietet sich der sofortigen Auflösung durchs Verstehen einer Folgekommunikation an. [...] Aber da gibt es eben das Kunstwerk, dieses eigentümliche Ereignis, das sich dem Vergehen und Vergessen zu verweigern scheint. Das Kunstwerk, in Anbetracht dessen mit der nur *einen* Beobachtung *einer* Folgekommunikation nichts zu machen ist. Das Werk, welches Information und Mitteilung auf eine Weise konstelliert, die das mit eben dieser Unterscheidung operierende Verstehen in die Irritation führt [...]. Woher rührt dieses Irritierende, das – im Vergleich mit sogenannter normaler Kommunikation – als ‚Anomalie' erscheint? Offenbar daher, daß in diesem Fall die Information gleichsam ‚in' der Mitteilung ‚steckt', in ihr ‚feststeckt', so daß das Ganze ‚kompakt' wird (*compactilis:* ‚dicht gefügt')." (Georg Stanitzek, „Was ist Kommunikation?", in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 21-55, hier S. 25 f.)

7. Fiktion/Fiktionalität

7.1 Don Quijote und der Puppenspieler

„¡Eso no! – dijo a esta sazón don Quijote –. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.“ (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, hg. v. Martín de Riquer, Barcelona [10]1990, S. 758)

„‚Das nicht!‘ rief hier Don Quijote. ‚Was die Glocken angeht, da irrt sich Maese Pedro sehr, denn unter den Mauren sind nicht Glocken gebräuchlich, sondern nur Pauken und eine Art von Dudelsack, der unseren Schalmeien ähnelt, und das mit dem Glockenläuten in Sansueña ist zweifelsohne ein arger Unsinn.‘“ (Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, übers. v. Anton M. Rothbauer, Stuttgart 1964, S. 884)

„No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo?“ (*El ingenioso hidalgo*, S. 758)

„Achtet nicht auf Kindereien, Euer Gnaden, Señor Don Quijote, noch treibt die Dinge so sehr auf die Spitze, daß man sie vor lauter Feinheit nicht mehr findet. Führt man nicht hier, fast allgemein, tausend Schauspiele auf, voll von tausend Ungereimtheiten und voll des Unsinns, und trotzdem gehen sie mit bestem Erfolg über die Bretter und werden nicht nur mit Beifall, sondern auch mit Bewunderung aufgenommen und mehr noch?“ (*Don Quijote*, S. 884)

„– No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! / Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán.“ (*El ingenioso hidalgo*, S. 759)

„‚Nie in meinem Leben und in meiner Gegenwart werde ich dulden, daß man einen so berühmten Ritter und einen so waghalsigen Liebhaber wie Don Gaiferos durch solche Übermacht bezwinge. Halt ein, schlechtgeborenes Gesindel; folgt und verfolgt ihn nicht, sonst seid ihr mit mir in Fehde!‘ / Gesagt, getan; er zog den Degen, war mit einem Satz beim Puppentheater und begann mit heftiger, nie gesehener Wut Schlag auf Schlag auf das maurische Puppenvolk niederregnen zu lassen, schlug die einen nieder, köpfte die andern, machte diesen zum Krüppel, drosch den andern in Stücke, und unter den vielen Hieben, die er austeilte, schlug er eine solche Prim, daß er dem Maese Pedro, so dieser sich nicht gebückt, geduckt und eingezogen, den Kopf so leicht abgehauen hätte, als wäre er aus Marzipan gewesen.“ (*Don Quijote*, S. 885)

„Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!“ (*El ingenioso hidalgo*, S. 759)

„Haltet ein, Euer Gnaden, Señor Don Quijote, und bedenkt, daß alle, die ihr niederschlagt, in Stücke haut und tötet, keine wirklichen Mauren sind, sondern nur Püppchen aus Teig. Bedenkt

doch – armer Sünder, der ich bin! –, daß Ihr mich zugrunde richtet und mir mein ganzes Hab und Gut zerstört.“ (*Don Quijote*, S. 885)

7.2 Theorien der Fiktion

Literaturhinweise

Jan Gertken/Tilmann Köppe, „Fiktionalität“, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York 2009, S. 228–266.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991.

John R. Searle, „Der logische Status fiktionaler Rede“ (1974/75), in: Maria E. Reicher (Hg.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn 2007, S. 21–36.

Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.)/London 1990.

Rainer Warning, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

8. Modelle und Methoden der Literaturwissenschaft

8.0 Vorbemerkungen

David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili"*, München 1985 (^{5}2007).

Theorie (grch. theoria, ‚Anschauen; Untersuchung, Forschung'): „konzeptuelle Voraussetzungen, mit denen ein jeweiliger Forschungsgegenstand abgesteckt und bearbeitet wird" (Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 533)

Methode (grch. methodos, ‚der Weg auf ein Ziel hin'): „ein planvoll eingesetztes Mittel zur Realisierung eines Ziels bzw. ein systematisches Verfahren zur Lösung einer gestellten Aufgabe" (Nünning, S. 367)

„Es müssen (a) im Kontext einer Interpretationstheorie explizite oder doch explizierbare Ziele benannt werden; (b) relativ genaue Annahmen formuliert werden oder post festum formulierbar sein, nach welchem Verfahren diese Ziele am geeignetsten einzulösen sind; (c) Begriffe eingeführt sein, mit denen die Ergebnisse im wissenschaftlichen Text dokumentiert werden." (Nünning, S. 367)

8.1 Formalismus

„In unserer wissenschaftlichen Arbeit schätzen wir die Theorie als bloße Arbeitshypothese, mittels derer die Fakten entdeckt werden und einen Sinn bekommen: in ihrer Gesetzmäßigkeit sowie als Material für die Forschung. [...] Wir stellen konkrete Grundsätze auf und halten uns daran, sofern sie vom Material verifiziert werden. Wenn das Material ihre Differenzierung oder Veränderung erheischt, dann ändern und differenzieren wir die Grundsätze. In diesem Sinne sind wir unabhängig von unseren eigenen Theorien, wie es sich für die Wissenschaft auch gehört; denn Theorie und Überzeugung sind zweierlei. Fertige Wissenschaften gibt es nicht – Wissenschaft vollzieht sich nicht in der Aufstellung von Wahrheiten, sondern in der Überwindung von Irrtümern." (Boris Ėjchenbaum, „Die Theorie der formalen Methode", in: ders., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt/M. 1965, S. 8, zit. nach Jurij Striedter, „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", in: ders. (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969, ^{4}1988, S. IX-LXXXIII, hier S. XIV)

„Das zeigt, daß das Künstlerische, das, was sich auf die Poesie einer gegebenen Sache beziehen läßt, Resultat der Art unseres Wahrnehmens ist; künstlerisch nun, im engen Sinne, wollen wir Dinge nennen, die in besonderen Verfahren hergestellt wurden, deren Zweck darin bestand, daß diese Werke mit größtmöglicher Sicherheit als künstlerisch wahrgenommen würden." (Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren", in: Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, S. 3-35, hier S. 7)

„Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges. ‚Wenn das ganze komplizierte Leben bei vielen unbewußt verläuft, dann hat es dieses Leben gleichsam nicht gegeben.' [Tolstoj] Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und

muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“ (ebd., S. 15)

„Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen, bereits vorhandenen Formen. [...] Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster. Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.“ (Viktor Šklovskij, „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“, in: Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, S. 37-121, hier S. 51)

„Weil wir zusammen mit dem Wissen von der Identität von Zeichen und Bezugsgegenstand (A gleich A1) das Bewußtsein von der Unzulänglichkeit dieser Identität (A ist nicht gleich A1) brauchen; diese Antinomie ist wesentlich, denn ohne sie wird die Verbindung zwischen Zeichen und Gegenstand automatisiert und die Wahrnehmung der Realität verflüchtigt sich.“ (Roman Jakobson, „Co je poesie“ (1933/34), zit. nach Victor Erlich, *Russischer Formalismus* [1955], aus dem Engl. v. Marlene Lohner, Frankfurt/M. 1973, S. 199 f.)

8.2 Strukturalismus

a) Einige Grundbegriffe

langue/parole

signifiant/signifié

syntagmatisch/paradigmatisch

„[...] la langue est un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres [...]"
(Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), hg. v. Tullio de Mauro, Paris 1973, S. 159)

„*System* = Menge von Elementen und die Menge aller Relationen zwischen diesen Elementen.
Struktur = Menge der Relationen zwischen den Elementen eines Systems.
Relation = (Beliebige Art von) Beziehung zwischen zwei oder mehr Elementen.
Element = Kleinste konstitutive, d. h. als unzerlegbar geltende Größe."
(Michael Titzmann, *Strukturale Textanalyse*, München 1977, S. 40)

Opposition

Isotopie

b) Sprache als Modell

„Un système de parenté ne consiste pas dans les liens objectifs de filiation ou de consanguinité donnés entre les individus; il n'existe que dans la conscience des hommes, il est un système arbitraire de représentations, non le développement spontané d'une situation de fait. [...] Parce qu'ils sont des systèmes de symboles, les systèmes de parenté offrent à l'anthropologue un terrain privilégié sur lequel ses efforts peuvent presque (et nous insistons sur ce presque) rejoindre ceux de la science sociale la plus développée, c'est-à-dire la linguistique. Mais la condition de cette rencontre, dont une meilleure connaissance de l'homme peut être espérée, c'est de ne jamais perdre de vue que, dans le cas de l'étude sociologique comme dans celui de l'étude linguistique, nous sommes en plein symbolisme."
(Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (1958), Paris 1985, S. 67 f.)

„Pour décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une ‚théorie' [...], et c'est à la chercher, à l'esquisser qu'il faut d'abord travailler. L'élaboration de cette théorie peut être grandement facilitée si l'on se soumet dès l'abord à un modèle qui lui fournisse ses premiers termes et ses premiers principes. Dans l'état actuel de la recherche, il paraît raisonnable de donner comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit, la linguistique elle-même. [...]
[...] quoique constituant un objet autonome, c'est à partir de la linguistique que le discours doit être étudié; s'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours, dans la mesure où une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, quelles qu'en soient les substances et les dimensions: le discours serait une grande ‚phrase' (dont les unités ne sauraient être nécessairement des phrases), tout comme la phrase, moyennant certaines spécifications, est un petit ‚discours'."

(Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits", in: *Communications* 8 (1966), Nachdruck Paris 1981, S. 7-33, hier S. 8 f.)

„Wenn wir ‚Sprache' in der oben vorgeschlagenen Weise verstehen, so umfaßt dieser Begriff:
a) die natürlichen Sprachen (z.B. die russische, französische, estnische, tschechische);
b) die künstlichen Sprachen: etwa die Sprachen der Wissenschaft (Metasprachen wissenschaftlicher Deskriptionen) oder die Sprachen verabredeter Signale (z.B. Verkehrszeichen u. dergl.;
c) die sekundären Sprachen (sekundäre modellbildende Systeme), d.h. Kommunikationsstrukturen, die über dem Niveau der natürlichen Sprachen errichtet werden.
Die Kunst ist ein sekundäres modellbildendes System. ‚Sekundäre im Verhältnis zur (natürlichen) Sprache' ist nicht nur zu verstehen als ‚die natürliche Sprache als Material benutzend'. Wenn das der Inhalt des Terminus wäre, so wäre die Einbeziehung der nichtverbalen Künste (Malerei, Musik u.a.) nicht gerechtfertigt. Die Relation ist hier vielmehr komplizierter: die natürliche Sprache ist nicht nur eins der ältesten, sie ist auch das mächtigste Kommunikationssystem im menschlichen Kollektiv. Durch ihre Struktur allein übt sie eine gewaltige Wirkung aus auf die Psychik des Menschen und auf viele Bereiche des sozialen Lebens. Daher sind die sekundären modellbildenden Systeme (wie überhaupt alle semiotischen Systeme) *nach dem Typ der Sprache* gebaut. Das bedeutet nicht, daß sie *sämtliche* Aspekte der natürlichen Sprachen reproduzieren. So unterscheidet sich z.B. die Musik deutlich von den natürlichen Sprachen durch das Fehlen obligatorischer semantischer Bezüge; trotzdem ist aber heute die volle Berechtigung zur Beschreibung eines musikalischen ‚Textes' als einer Art syntagmatischer Struktur offensichtlich [...]. Insofern das Bewußtsein des Menschen sprachliches Bewußtsein ist, können alle Arten von Modellen, die auf dem Bewußtsein aufbauen – darunter eben auch die Kunst – als sekundäre modellbildende Systeme definiert werden."
(Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russ. von R.-D. Keil, München 1972, S. 22 f.)

c) Beispielanalyse

Il Novellino, VI, „Come a David re venne in pensero di volere sapere quanti fossero i sudditi suoi"

8.3 Dekonstruktion

8.3.1 *écriture*

Or par un mouvement lent dont la nécessité se laisse à peine percevoir, tout ce qui, depuis au moins quelque vingt siècles, tendait et parvenait enfin à se rassembler sous le nom de langage commence à se laisser déporter ou du moins résumer sous le nom d'écriture. Par une nécessité qui se laisse à peine percevoir, tout se passe comme si, cessant de désigner une forme particulière, dérivée, auxiliaire du langage en général (qu'on l'entende comme communication, relation, expression, signification, constitution du sens ou pensée, etc.), cessant de désigner la pellicule extérieure, le double inconsistant d'un signifiant majeur, le *signifiant du signifiant*, le concept d'écriture commençait à déborder l'extension du langage. A tous les sens de ce mot, l'écriture *comprendrait* le langage. (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 15 f.)

Mit einer behutsamen Bewegung, deren Notwendigkeit kaum wahrzunehmen ist, beginnt alles, was seit wenigstens zwei Jahrtausenden sich unter dem Namen der Sprache zu versammeln trachtete und damit schließlich auch Erfolg hatte, sich nun in den Namen der Schrift zu verlagern, zumindest darunter sich zusammenfassen zu lassen. Mit einer Notwendigkeit, die kaum wahrzunehmen ist, scheint der Begriff der Schrift zusehends die Extension der Sprache zu überschreiten; er hört auf, eine besondere und abgeleitete, eine Hilfsform der Sprache im allgemeinen (ob als Kommunikation, Relation, Ausdruck, Bezeichnung oder Konstitution von Sinn oder Denken usw. verstanden), die Hülle, das inkonsistente Doppel eines höheren Signifikanten, den *Signifikanten des Signifikanten* zu bezeichnen. Es hat den Anschein, als ob die Schrift die Sprache *begreifen* würde (in allen Bedeutungen dieses Wortes). (*Grammatologie*, dt. Üs. H.-J. Rheinberger/H. Zischler, Frankfurt ^{2}1988, S. 17)

8.3.2 *supplément*

Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence. C'est ainsi que l'art, la *technè*, l'image, la représentation, la convention, etc., viennent en supplément de la nature et sont riches de toute cette fonction de cumul. [...]
Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. [...] En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. [...] Le signe est toujours le supplément de la chose même. (*De la grammatologie*, S. 208)

Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus; Fülle, die eine andere Fülle bereichert, die Überfülle der Präsenz. Es kumuliert und akkumuliert die Präsenz. Ebenso treten die Kunst, die *techne*, das Bild, die Repräsentation, die Konvention usw. als Supplement der Natur auf und werden durch jede dieser kumulierenden Funktionen bereichert. [...]
Aber das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie man eine Leere füllt. Wenn es repräsentiert und Bild wird, dann wird es Bild durch das vorangegangene Fehlen einer Präsenz. [...] Insofern es Substitut ist, fügt es sich nicht einfach der Positivität einer Präsenz an, bildet kein Relief, denn sein Ort in der Struktur ist durch eine Leerstelle gekennzeichnet. [...] Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst. (*Grammatologie*, S. 250)

La raison est incapable de penser cette double infraction à la nature: qu'il y ait du *manque* dans la nature et que *par là-même* quelque chose *s'ajoute* à elle. D'ailleurs on ne doit pas dire que la raison est *impuissante à penser cela*; elle est constituée par cette impuissance. Elle est le principe d'identité.

Elle est la pensée de l'identité à soi de l'être naturel. Elle ne peut même pas déterminer le supplément comme son autre, comme l'irrationel et le non-naturel, car le supplément vient *naturellement* se mettre à la place de la nature. Le supplément est l'image et la représentation de la nature. Le supplément est donc aussi dangereux pour la raison, pour la santé naturelle de la raison. (*De la grammatologie*, S. 214)

Die Vernunft ist unfähig, diese doppelte Verletzung der Natur zu denken: daß in der Natur ein *Mangel* herrsche und daß *gerade dadurch sich* etwas der Natur *beigeselle*. Im übrigen darf man nicht sagen, daß die Vernunft *ohnmächtig* sei, *dies zu denken*, vielmehr wird sie von dieser Ohnmacht konstituiert. Sie [die Vernunft] ist das Identitätsprinzip: das Denken der Selbstidentität des natürlichen Seins. Sie kann nicht einmal das Supplement als ihr Anderes, als das Irrationale und das Nicht-Natürliche bestimmen, denn das Supplement nimmt *auf natürliche Weise* den Platz der Natur ein. Das Supplement ist das Bild und die Repräsentation der Natur. Das Supplement gefährdet also auch die Vernunft, die natürliche Gesundheit der Vernunft. (*Grammatologie*, S. 257)

8.3.3 *différence – différance – trace – archi-écriture*

Il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son „image" ou son „symbole", et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture. Avant même d'être lié à l'incision, à la gravure, au dessin ou à la lettre, à un signifiant renvoyant en général à un signifiant par lui signifié, le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la *trace instituée*. (*De la grammatologie*, S. 68)

Hier drängt sich der Gedanke auf, daß die Schrift dem gesprochenen Wort äußerlicher, insofern sie nicht dessen „Abbild" oder „Symbol", und ihm zugleich innerlicher ist, da es bereits in sich selbst eine Schrift darstellt. Noch bevor er mit der Einkerbung, der Gravur, der Zeichnung oder dem Buchstaben, einem Signifikanten also, der im allgemeinen auf einen von ihm bezeichneten Signifikanten verweist, in Verbindung gebracht wird, impliziert der Begriff der Schrift (*graphie*) – als die allen Bezeichnungssystemen gemeinsame Möglichkeit – die Instanz der *vereinbarten Spur* (*trace instituée*). (*Grammatologie*, S. 81)

Nous voudrions plutôt suggérer que la prétendue dérivation de l'écriture, si réelle et si massive qu'elle soit, n'a été possible qu'à une condition: que le langage „originel", „naturel", etc., n'ait jamais existé, qu'il n'ait jamais été intact, intouché par l'écriture, qu'il ait toujours été lui-même une écriture. Archi-écriture dont nous voulons ici indiquer la nécessité et dessiner le nouveau concept; et que nous ne continuons à appeler écriture que parce qu'elle communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture. Celui-ci n'a pu historiquement s'imposer que par la dissimulation de l'archi-écriture, par le désir d'une parole chassant son autre et son double et travaillant à réduire sa différence. Si nous persistons à nommer écriture cette différence, c'est parce que, dans le travail de répression historique, l'écriture était, par situation, destinée à signifier le plus redoutable de la différence. Elle était ce qui, au plus proche, menaçait le désir de la parole vive, ce qui du dedans et dès son commencement, l'*entamait*. Et la différence, nous l'éprouverons progressivement, ne se pense pas sans la *trace*. (*De la grammatologie*, S. 82 f.)

Wir wollen vielmehr zu bedenken geben, daß die vorgebliche Derivation der Schrift, so reell und massiv sie auch sei, nur unter der Bedingung möglich war, daß die "ursprüngliche", "natürliche" Sprache usw. nie existiert hat, daß sie nie unversehrt, nie unberührt von der Schrift war; daß sie selbst schon immer eine Schrift gewesen ist. Eine Ur-Schrift, deren Notwendigkeit angedeutet und deren neuer Begriff hier umrissen werden soll, und die wir nur deshalb weiterhin Schrift nennen wollen, weil sie wesentlich mit dem landläufigen Schriftbegriff verbunden ist. Dieser konnte sich historisch nur aufgrund der Verschleierung der Urschrift, aufgrund des Wunsches

(*désir*) nach einem gesprochenen Wort durchsetzen, das sein Anderes und sein Duplikat vertreiben und die Reduktion seiner Differenz betreiben sollte. Wenn wir also darauf beharren, diese Differenz Schrift zu nennen, so deshalb, weil die Schrift im Rahmen dieser fortwährenden historischen Unterdrückung von ihrer Stellung her dazu bestimmt war, die beängstigendste Seite der Differenz zu bezeichnen. Sie war das, was den Wunsch nach dem lebendigen gesprochenen Wort aus nächster Nähe bedrohte, ihn von innen her und von Anfang an *aufbrach*. Und die Differenz kann, wie sich immer stärker zeigen wird, nicht ohne die Spur (*trace*) gedacht werden. (*Grammatologie*, S. 99)

Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux autres concepts par jeu systématique de différences. Un tel jeu, la différance, n'est plus alors simplement un concept mais la possibilité de la conceptualité, du procès et du système conceptuel en général. Pour la même raison, la différance, qui n'est pas un concept, n'est pas un simple mot, c'est-à-dire ce qu'on se représente comme l'unité calme et présente, auto-référente, d'un concept et d'une phonie. (J. Derrida, „La différance" (1968), in: *Tel Quel, Théorie d'ensemble (choix)*, Paris 1980, S. 43-68, hier S. 51 f.)

Jedes Konzept ist *de iure* und essentiell einer Kette oder einem System eingeschrieben, innerhalb dessen es auf das andere, auf die anderen Konzepte in einem systematischen Spiel der Differenzen verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist demnach nicht mehr einfach ein Konzept, sondern die Ermöglichungsbedingung der Konzeptualität, des Prozesses und des Systems der Konzepte im allgemeinen. Aus demselben Grund ist die *différance*, die kein Konzept ist, auch nicht ein einfaches Wort, das heißt, was man sich als die ruhige und gegenwärtige, selbstbezügliche Einheit eines Konzepts und einer Lautgestalt vorstellt. (eigene Üs.)

Ce qui s'écrit *différance*, ce sera donc le mouvement de jeu qui „produit", par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différance qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immodifié, indifférent. La différance est l'„origine" non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences. Le nom d'„origine" ne lui convient donc plus. („La différance", S. 52)

Was man als *différance* schreibt, wird also die Bewegung des Spiels sein, welches in einem Vorgang, der nicht eine bloße Aktivität ist, diese Differenzen, die Differenzeffekte ‚produziert'. Das bedeutet nicht, dass die *différance*, die die Differenzen produziert, ihnen vorausginge, in einer einfachen und in sich unveränderlichen, gleichförmigen Gegenwart. Die *différance* ist der nicht-erfüllte, nicht-einfache ‚Ursprung', der strukturierte und differierende Ursprung der Differenzen. Die Bezeichnung ‚Ursprung' entspricht ihr also nicht mehr. (eigene Üs.)

8.3.4 *déconstruction*

Déconstruire l'opposition, c'est d'abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie. Négliger cette phase de renversement, c'est oublier la structure conflictuelle et subordonnante de l'opposition. C'est donc passer trop vite, sans garder aucune prise sur l'opposition antérieure, à une *neutralisation* qui, *pratiquement*, laisserait le champ antérieur en l'état, se priverait de tout moyen d'y *intervenir* effectivement. (J. Derrida, *Positions*, Paris 1972, S. 57)

Die Opposition dekonstruieren heißt zunächst zu einem bestimmten Zeitpunkt die Hierarchie umstürzen. Diese Umsturzphase außer Acht lassen heißt, die konfliktuelle und unterordnende Struktur der Opposition nicht zu berücksichtigen. Das heißt also, dass man zu schnell, ohne die vorige Opposition weiter kontrollieren zu können, zu einer *Neutralisierung* übergeht, welche den vorherigen Bereich *praktisch* in seinem Ausgangszustand belassen und sich selbst jeder wirksamen *Eingriffsmöglichkeit* berauben würde. (eigene Üs.)

8.3.5 Literaturwissenschaftliche Anwendung der Dekonstruktion

Petrarca, *Canzoniere* I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
4 quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
8 spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
11 di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
14 che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano 1996)

Die ihr, wie sie durch meine Reime weben,
Den Seufzern lauscht, womit mein Herz ich nährte,
Als mich der Jugend erster Wahn bethörte,
4 Als anders war, als jetzt, zum Theil mein Leben, –

Wechselndem Styl, dem weinend ich ergeben,
Seit eitles Hoffen mich und Weh verzehrte,
Wird, wo Erfahrung Liebe kennen lehrte,
8 Mitleid, hoff' ich, zu Theil, und auch Vergeben.

Wohl seh' ich nun, wie ich in Aller Munde
Das Mährlein lange war, und solch Bekenntniß
11 Macht, daß beschämt ich drob in mir erglühe;

Und meiner Thorheit einz'ge Frucht zur Stunde
Ist Scham und Reu' und deutliche Erkenntniß,
14 Daß Weltlust wie ein kurzer Traum entfliehe.

(Übersetzung Carl Förster, Wien 1827, in Vers 8 leicht geändert)

Canzoniere V

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
4 il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal, ch 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: TAci, grida il fin, ché farle honore
8 è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così LAUdare et REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
11 o d'ogni reverenza et d'onor degna:

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
14 lingua mortal presumptüosa vegna.

Wenn meine Seufzer euch zu nennen steigen
Beym Nahmen, den mir Amor eingeschrieben
Ins Herz, l a u t preisend bricht der Klang der lieben
4 Drey ersten Laute alsobald das Schweigen;

R e gentinn seh' ich dann euch zu mir neigen,
Gekräftigt fühl' ich mich zum Werk getrieben;
Doch t a delnd muß das Ende mich betrüben:
8 »Schweig! Andrer ist's, die Ehr' ihr zu erzeigen!«

So muß zu loben und zu huld'gen lehren
Das Wort allein, sobald euch Einer nennet,
11 O aller Huld'gung Werth und aller Ehren!

Wenn nicht vielleicht Apoll in Zorn entbrennet,
Will Menschenwort zu reden sich erkühnen
14 Von seinem Blätterschmuck, dem ewig grünen.

(Übers. Carl Förster)

8.4 Systemtheorie

8.4.1 Die Differenz von System und Umwelt

„Entscheidend ist es, das System von seiner Grenze zur Umwelt her zu verstehen, denn die System/Umwelt-Differenz wiederholt sich im Inneren des Systems durch die Bildung von Teilsystemen. Das ist der Vorgang der Systemdifferenzierung." (Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990, S. 50)

„Ist der Prozeß der Systembildung durch Autokatalyse – also Selbstauslösung – erst einmal in Gang gekommen, wird er reflexiv, indem die Systemdifferenzierung die Gesamtsystembildung in sich noch einmal wiederholt. Bezogen auf die Gesellschaft heißt das: An jeder Schnittlinie zwischen Teilsystem und systeminterner Umwelt stellt sich jeweils die ganze Gesellschaft dar, sieht aber immer anders aus. [...] Mit Blick auf die Gesamtkomplexität orientiert sich jedes Teilsystem nur an der eigenen System/Umwelt-Differenz. Das Erziehungssystem (Rechtssystem, Wissenschaftssystem etc.) betrachtet alle gesellschaftlichen Fragen unter dem Gesichtspunkt ihrer Relevanz für die Erziehung (das Recht, die Wissenschaft etc.), anderes findet keine Resonanz. Diese Form der Komplexitätsreduktion erkauft sich die Perfektion der Spezialisierung durch eine Abschottung gegenüber anderen Bereichen, aber sie kann sich das leisten, weil andere Funktionen woanders wahrgenommen werden – d.h. aufgrund funktionaler Differenzierung. Das Prinzip der Differenzierung in modernen Gesellschaften ist das der Differenzierung von Funktionen." (Ebd., S. 51)

8.4.2 Autopoiesis

Autopoietische Systeme: „networks of productions of components that (1) recursively, through their interactions, generate and realize the network that produces them; and (2) constitute, in the space in which they exist, the boundaries of this network as components that participate in the realization of the network [...]" (Humberto Maturana, „Autopoiesis", in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York und Oxford, S. 21-33, hier S. 21)

„The individual organization can be shown to be one of self-construction through recursive production of components, and it is this specific organization, autopoiesis, which is at the base of the autonomy of living systems. The most clear paradigm of this autopoiesic organization is the cell and its metabolic net [...]" (Francisco Varela, „Describing the Logic of the Living. The Adequacy and Limitations of the Idea of Autopoiesis", in: Milan Zeleny (Hg.), *Autopoiesis. A Theory of Living Organization*, New York und Oxford, S. 36-48, S. 36)

Ein molekulares Netzwerk erzeugt demnach nur sich selbst – als eben dieses molekulare Netzwerk. / Das zeitigte höchst interessante Konsequenzen, mußte ich Lebewesen doch von nun an grundsätzlich als molekulare Systeme auffassen und stets bedenken, daß alles, was in ihnen vorgeht, streng durch ihre Struktur determiniert ist und sogar äußere Einwirkungen nur zuvor schon determinierte strukturelle Veränderungen auslösen können. Nahm ich mir diese Einsicht als Biologe und Wissenschaftler zu Herzen, dann lag auf der Hand, daß sie mich selbst ebenso betraf wie alle anderen: Als strukturdeterminierte Systeme sind wir von außen prinzipiell nicht gezielt beeinflußbar, sondern reagieren immer im Sinne der eigenen Struktur. So kann ich nicht steuern, wie meine Worte wirken: Jeder liest, was er oder sie liest, dafür trage ich keine Verantwortung! Nicht dieser Text legt fest, was Sie lesen, sondern Ihre Struktur, Ihre jeweilige Befindlichkeit. (Humberto Maturana, *Was ist erkennen?* Aus dem Englischen v. Hans Günter Holl. München, S. 36)

„En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même." (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, hg. Jean-Yves Tadié, Paris 1987-89, Bd. IV, S. 489 f.)

„Was heißt erkennen? Im Alltag tun wir meist so, als könnten wir uns auf eine *eigenständige* Außenwelt beziehen, die sich auch noch von selbst ‚zu erkennen' gebe und damit unsere Aussagen stütze. Doch wenn wir strukturdeterminierte Systeme sind, kann das nicht zutreffen – wie wir ja im Grunde wissen und ständig selbstverständlich voraussetzen" (Maturana, *Was ist erkennen?*, S. 36, kursiv im Text)

Besipiel für einen autopoietischen Satz und seine Selbsttransformationen (Frank Palmer, zit. nach Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur*, S. 62 f.):

0. alphabetisiere, dann deversalisiere MIT DANN JETZT ERSETZE VERSALER D G P B V K X J Z, WORTFOLGE UNGEORDNETER DEVERSALISIERE KONSONANTENFOLGE ALPHABETISIERE, ersetze jetzt Konsonantenfolge mit ungeordneter versaler Wortfolge

1. Die in der Keimzelle enthaltenen Elemente werden alphabetisch geordnet („alphabetisiere"):
   ALPHABETISIERE, DANN DEVERSALISIERE D G P B V K X J Z, ERSETZE JETZT KONSONANTENFOLGE MIT UNGEORDNETER VERSALER WORTFOLGE

2. Das Resultat der ersten Operation wird in Kleinschreibung umgesetzt („deversalisiere"):
   alphabetisiere, dann deversalisiere d g p b v k x j z, ersetze jetzt Konsonantenfolge mit ungeordneter versaler Wortfolge

3. Die in dem Resultat der zweiten Operation enthaltene Konsonantenfolge d g p b v k x j z wird durch die versale Wortfolge des Ausgangstextes in nicht-alphabetischer Anordnung ersetzt („ersetze jetzt Konsonantenfolge mit ungeordneter versaler Wortfolge"), was zu folgendem Endresultat führt:
   alphabetisiere, dann deversalisiere MIT ALPHABETISIERE DANN KONSONANTENFOLGE ERSETZE DEVERSALISIERE VERSALER UNGEORDNETER WORTFOLGE D G P B V K X J Z, ersetze jetzt Konsonantenfolge mit ungeordneter versaler Wortfolge

8.4.3 Systemdifferenzierung und Codierung

„Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen, bereits vorhandenen Formen. [...] Nicht nur die Parodie, sondern überhaupt jedes Kunstwerk wird geschaffen als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster." (Viktor Šklovskij, „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren" (1916), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München [4]1988, S. 37-121, hier S. 51)

„Interesse wird das Wohlgefallen genannt, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. [...] Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns oder irgend jemand an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen. Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde, so mag

ich zwar sagen: ich liebe dergleichen Dinge nicht, die bloß für das Angaffen gemacht sind, oder, wie jener irokesische Sachem: ihm gefalle in Paris nichts besser als die Garküchen; ich kann noch überdem auf gut Rousseauisch auf die Eitelkeit der Großen schmählen, welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden; ich kann mich endlich gar leicht überzeugen, daß, wenn ich mich auf einem unbewohnten Eilande, ohne Hoffnung, jemals wieder zu Menschen zu kommen, befände, und ich durch meinen bloßen Wunsch ein solches Prachtgebäude hinzaubern könnte, ich mir auch nicht einmal diese Mühe darum geben würde, wenn ich schon eine Hütte hätte, die mir bequem genug wäre. Man kann mir alles dieses einräumen und gutheißen; nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen: ob diese bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag." (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. Karl Vorländer, Hamburg 1990, § 2, S. 41).

8.4.4 Wahrnehmung und Kommunikation: die Funktion der Kunst

„Ganz überwiegend ist das Bewußtsein Tag für Tag, ja Minute für Minute mit Wahrnehmungen beschäftigt. Es läßt sich über Wahrnehmungen durch eine Außenwelt faszinieren. [...] Wir wissen zwar heute, daß diese Außenwelt eine eigene Konstruktion des Gehirns ist und nur durch das Bewußtsein so behandelt wird, als ob sie eine Realität „draußen" wäre. Ebenso ist bekannt, wie stark Wahrnehmung durch Sprache vorstrukturiert wird. Die wahrgenommene Welt ist mithin nichts anderes als die Gesamtheit der „Eigenwerte" neurophysiologischer Operationen. Aber die dies bezeugende Information gelangt nicht aus dem Gehirn ins Bewußtsein. Sie wird systematisch und spurlos ausgefiltert. Das Gehirn unterdrückt, wenn man so sagen darf, seine Eigenleistung, um die Welt als Welt erscheinen zu lassen. Und nur so ist es möglich, die Differenz zwischen der Welt und dem beobachtenden Bewußtsein in der Welt einzurichten." (Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 14 f.)

„Kommunikation kann nicht gut als „Übertragung" von Information von einem (operativ geschlossenen) Lebewesen oder Bewußtseinssystem auf ein anderes begriffen werden. Sie ist eine eigenständige Art der Formbildung im Medium von Sinn, eine emergente Realität, die zwar bewußtseinsfähige Lebewesen voraussetzt, aber auf keines dieser Lebewesen und auch nicht auf alle zusammen zugerechnet werden kann. Sie vollzieht eine im Vergleich zum Bewußtsein sehr langsam arbeitende, sehr zeitraubende Sequenz der Transformation von Zeichen (was unter anderem heißt, daß das an der Kommunikation teilnehmende Bewußtsein Zeit hat für eigene Wahrnehmungen, eigene Imaginationen, eigene Gedankenarbeit). Sie greift mit eigenen Rekursionen vor und zurück auf weitere Kommunikationen und kann überhaupt nur so, im Netzwerk selbstproduzierter Kommunikation, operative Elemente des eigenen Systems, eben Kommunikationen, produzieren. Sie bildet dadurch ein eigenes autopoietisches System im strengen (nicht nur „metaphorisch" gemeinten) Sinn dieses Begriffs. Und in genau dieser Organisationsform der eigenen Autopoiesis kann Kommunikation weder Wahrnehmungen aufnehmen noch selbst Wahrnehmungen produzieren. Sie kann natürlich über Wahrnehmungen kommunizieren – so wenn jemand sagt: ich habe gesehen, daß..." (Ebd., S. 20 f.)

„ Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache. [...] Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen. [...] Das psychische System kann aus Anlaß der wahrnehmenden Teilhabe an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muß dazu Formunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muß deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können." (Ebd., S. 82 f.)

8.4.5 Liebessemantik

„Was meinst du“, rief Klingsohr, indem er sich zu Mathilden wandte, die eben auf ihn zukam. „Hast du Lust Heinrichs unzertrennliche Gefährtin zu sein? Wo du bleibst, bleibe ich auch.“ Mathilde erschrak, sie flog in die Arme ihres Vaters. Heinrich zitterte in unendlicher Freude. „Wird er mich denn ewig geleiten wollen? lieber Vater.“ „Frage ihn selbst“, sagte Klingsohr gerührt. Sie sah Heinrichen mit der innigsten Zärtlichkeit an. „Meine Ewigkeit ist ja dein Werk“, rief Heinrich, indem ihm die Tränen über die blühenden Wangen stürzten. Sie umschlangen sich zugleich. Klingsohr faßte sie in seine Arme. „Meine Kinder“, rief er, „seid einander treu bis in den Tod! Liebe und Treue werden euer Leben zur ewigen Poesie machen.“ (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald, Stuttgart 1976, S. 115)

„[...] Nirgends wird wohl die Notwendigkeit der Poesie zum Bestand der Menschheit so klar, als in ihr [sc. der Liebe]. Die Liebe ist stumm, nur die Poesie kann für sie sprechen. Oder die Liebe ist selbst nichts, als die höchste Naturpoesie. [...]“ (S. 119)

„Ist mir nicht zumute, wie in jenem Traume, beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehn zu haben. [...] O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. Sie wird mich in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele, die Hüterin meines heiligen Feuers sein. Welche Ewigkeit von Treue fühle ich in mir! Ich ward nur geboren, um sie zu verehren, um ihr ewig zu dienen, um sie zu denken und zu empfinden. Gehört nicht ein eigenes ungeteiltes Dasein zu ihrer Anschauung und Anbetung? und bin ich der Glückliche, dessen Wesen das Echo, der Spiegel des ihrigen sein darf? [...]“ (S. 107)