

**Maximilian Gröne / Rotraud von Kulesa
Frank Reiser**

Italienische Literaturwissenschaft

2. Auflage



bachelor-wissen



bachelor-wissen ist die Reihe für die modularisierten Studiengänge

- ▶ die Bände sind auf die Bedürfnisse der Studierenden abgestimmt
- ▶ das fachliche Grundwissen wird in zahlreichen Übungen vertieft
- ▶ der Stoff ist in die Unterrichtseinheiten einer Lehrveranstaltung gegliedert
- ▶ auf www.bachelor-wissen.de finden Sie begleitende und weiterführende Informationen zum Studium und zu diesem Band

b a c h e l o r - w i s s e n

Maximilian Gröne
Rotraud von Kulessa
Frank Reiser

Italienische Literaturwissenschaft

Eine Einführung

2., aktualisierte Auflage

narr |
VERLAG

Dr. Maximilian Gröne ist Akademischer Rat an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg.

Dr. Rotraud von Kulessa ist ordentliche Professorin für französische und italienische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg.

Dr. Frank Reiser ist Akademischer Rat am Romanischen Seminar der Universität Freiburg i.Br.

Idee und Konzept der Reihe: **Johannes Kabatek**, Lehrstuhl für Romanische Sprachwissenschaft an der Eberhard Karls-Universität Tübingen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

2., aktualisierte Auflage 2012

1. Auflage 2007

© 2012 Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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

Internet: <http://www.bachelor-wissen.de>
E-Mail: info@narr.de

Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Kirchentellinsfurt
Printed in the EU

ISSN 1864-4082
ISBN 978-3-8233-6699-7

Inhalt

Vorwort	1
---------------	---

Kompetenz 1: Literaturwissenschaftlich denken und arbeiten

Einheit 1: Begriff 'Literatur'	3
1.1 Literatur 'an und für sich'	4
1.2 Literatur medial	15

Einheit 2: Literaturgeschichtliche Ordnungsmodelle

2.1 Poetik	22
2.1.1 Die <i>Poetik</i> des Aristoteles	23
2.1.2 Stilarten und Ständeklausel	24
2.1.3 Italienische Renaissancepoetiken	26
2.1.4 Die <i>Questione della lingua</i>	27
2.2 Gattungen	28
2.3 Epochen	31
2.4 Literaturgeschichte	32
2.5 Kanon	34

Einheit 3: Literaturwissenschaftliches Arbeiten

3.1 Bachelor- und Master-Studiengänge	38
3.2 Arbeitsfelder für Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler	40
3.3 Zum Wissenschaftsbegriff der Geisteswissenschaften	42
3.4 Wissenschaftliche Hilfsmittel	43
3.5 Arbeitstechniken	51

Kompetenz 2: Literarische Texte analysieren

Einheit 4: Grundlagen der Textanalyse am Beispiel Lyrik

4.1 Verstehen – Analysieren – Interpretieren	56
4.2 Ebenen der Strukturanalyse	59
4.3 Strukturanalyse: Vorgehensweise	66
4.4 Gattung Lyrik	67

Einheit 5: Lyrik analysieren – Beispiele und Übungen

5.1 Petrarkistische Sonette	76
5.2 Die literarische Dekadenz: Gabriele D'Annunzio	83
5.3 Die hermetische Lyrik der Moderne: Eugenio Montale	86

Einheit 6: Dramenanalyse	91
6.1 Drama als Text und Aufführung	92
6.2 Figuren	98
6.3 Figurenrede	102
6.4 Figurenkonstellation	104
6.5 Handlung	105
6.5.1 Aufbau und Untergliederung	105
6.5.2 'Offene' und 'geschlossene' Form des Dramas	107
Einheit 7: Übungen zur Dramenanalyse	111
7.1 <i>La locandiera</i>	112
7.1.1 Carlo Goldoni	112
7.1.2 Goldonis Theaterreform	114
7.1.3 Inhaltsangabe	114
7.1.4 Analyse ausgewählter Passagen	116
7.2 <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	119
7.2.1 Luigi Pirandello	119
7.2.2 Pirandellos <i>meta-teatro</i>	120
7.2.3 Inhaltsangabe	122
7.2.4 Beispielanalyse	124
Einheit 8: Epik und Erzähltextanalyse	129
8.1 Gattung Epik	130
8.2 Erzählerische Gestaltung oder Diskurs (<i>discorso narrativo</i>)	136
8.2.1 Stimme (<i>la voce narrante</i>)	136
8.2.2 Zeit	139
8.2.3 Distanz (<i>distanza</i>)	141
8.2.4 Fokalisierung (<i>focalizzazione</i>)	142
8.3 Struktur des Erzählten oder der <i>fabula</i>	144
8.3.1 Figuren (<i>personaggi</i>)	144
8.3.2 Handlung, Geschehen und 'Plot'	146
Einheit 9: Epik analysieren – Beispiele und Übungen	149
9.1 Manzoni und seine <i>Promessi sposi</i>	150
9.2 Elio Vittorini und der Neorealismus	158
 Kompetenz 3: Literarische Texte methodenorientiert interpretieren	
Einheit 10: Text und Autorschaft	167
10.1 Literarische Kommunikation und Interpretationsansätze	168
10.2 Positivismus	169
10.3 Psychoanalyse	172

10.4	Literatursoziologie	178
10.4.1	Marxistische Literaturwissenschaft	179
10.4.2	Erich Köhler und die Vermittlung	180
10.4.3	Feldtheorie	181
Einheit 11:	Textvergleich und Textwirkung	185
11.1	Komparatistische Literaturwissenschaft	186
11.1.1	Thema, Stoff, Motiv	186
11.1.2	Typologischer und genetischer Vergleich	188
11.1.3	Exkurs: Allgemeine Literaturwissenschaft	192
11.1.4	Imagologie	193
11.1.5	Kulturtransfer	194
11.2	Die Rezeption literarischer Werke	196
11.2.1	Rezeptions- und Wirkungsgeschichte	197
11.2.2	Rezeptionsästhetik	198
11.3	Feministische Literaturwissenschaft und <i>Gender Studies</i>	201
Einheit 12:	Strukturalismus und Poststrukturalismus	205
12.1	Strukturalismus	206
12.1.1	Zum Begriff 'Struktur'	207
12.1.2	Der strukturalistische Umgang mit Texten	209
12.1.3	Semiotik	211
12.2	Poststrukturalistische Ansätze	213
12.2.1	Intertextualität	213
12.2.2	Historische Diskursanalyse	215
12.2.3	Dekonstruktion	217
 Kompetenz 4: Texte in anderen Medien analysieren		
Einheit 13:	Filmanalyse	223
13.1	Zwei Methoden der Filmtranskription	224
13.2	Bildebene	229
13.3	Tonebene	233
13.4	Montage	235
13.5	Filmisches Erzählen	237
Einheit 14:	Exemplarische Filmanalyse	241
14.1	Literaturverfilmung	242
14.2	Beispiel einer Literaturverfilmung: <i>Il gattopardo</i> von Luchino Visconti	243
14.2.1	Die Romanvorlage	243
14.2.2	Luchino Visconti	244
14.2.3	Roman und Film im Vergleich	245

14.3	Roberto Rossellini und der italienische <i>neorealismo</i>	251
14.3.1	<i>Neorealismo</i> in Literatur und Kino	251
14.3.2	<i>Roma, città aperta</i>	252
 Anhang		
	Sachregister	257
	Abbildungsverzeichnis	261

Begriff ‘Literatur’

Inhalt

1.1	Literatur ‘an und für sich’	4
1.2	Literatur medial	15

In diesem ersten Kapitel beschäftigen wir uns mit der Definition von “Literatur” als Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft. Wir ziehen dazu Beispieltex te aus der italienischen Literatur heran und suchen notwendige oder typische Eigenschaften von Literatur. Anschließend lernen Sie einige medientheoretische Grundlagen von Literatur als Schrift-Kunst kennen.

Überblick

1.1 | Literatur 'an und für sich'

Etymologie des Wortes
'Literatur'

Zu Beginn unserer Ausführungen wollen wir uns dem Gegenstand unseres Studiums zuwenden. Was ist eigentlich Literatur? Diese Frage, die auf den ersten Blick geradezu banal erscheinen mag, stellt sich auf den zweiten Blick als überaus komplex dar. Widmen wir uns in einem ersten Schritt der Etymologie (Herkunft) des Wortes: Literatur, it. *letteratura*, stammt aus dem Lateinischen: *litteratura* = das Geschriebene, Schrifttum. Halten wir fest: Ursprünglich bezeichnet der Begriff 'Literatur' alle schriftlichen Äußerungen und schließt mündliche Äußerungen dagegen aus. Im Laufe der Jahrhunderte wandelte sich der Begriff von einer materiellen Dimension hin zu einer qualitativen. Unter Literatur wurde zunehmend die 'schöne Literatur' verstanden, die wiederum mit dem Begriff der 'Dichtung' konkurrierte. Diese beiden Begriffe ihrerseits implizieren Definitionskriterien: so beinhaltet der Begriff 'schöne Literatur' den Aspekt der Ästhetik; Dichtung kommt von Dichte und meint die Dichte der Sprache. Ein weiteres Kriterium wäre so der Umgang mit der Sprache. In diesem Sinne stellte der Linguist Roman Jakobson 1921 folgende Frage: "Was macht aus einer sprachlichen Nachricht ein Kunstwerk?" Der Unterschied zwischen Literatur bzw. Dichtung und umgangssprachlichen Texten liegt also laut Jakobson in ihrem 'Kunstwerkcharakter', der mit dem Begriff der 'Literarizität' umschrieben wird. Wir wollen unsere Überlegungen zum Literaturbegriff nun fortsetzen, indem wir uns einer Reihe von Texten zuwenden.

'Schöne Literatur'
Ästhetik
Sprache

Roman Jakobson
Literarizität

Aufgabe 1.1 |

? Lesen Sie folgende Texte kurz an und überlegen Sie, welche von ihnen Sie zur Literatur im engeren Sinne zählen würden.

Überlegen Sie sich weitere Unterscheidungskriterien neben den bereits angeführten.

Text 1.1 |

Benedetto Croce:
La poesia (1936)

Ma che cosa è poi la letteratura? Quale è la sua definizione, ossia la sua natura, nascimento o genesi nello spirito umano, e con ciò stesso, l'ufficio suo? Ho cercato in molti libri, e in quasi tutti quelli di estetica, di poetica e di retorica, e (sarà stato per non aver cercato bene) non ho trovato risposta alla domanda, o non l'ho trovata soddisfacente; [...] E affinché, d'altra parte, l'indagine procedesse con la debita avvedutezza e correttezza, ho cominciato col domandarmi se l'espressione letteraria sia da identificare con uno degli altri quattro modi di espressione [...] sentimentale o immediata, la poetica, la prosastica e la pratica od oratoria; per passare poi a ricercare, nel supposto che non s'identifichi, quale sorta di relazione abbia con queste. (Croce: 1953, 1f.)

Text 1.2 |

Italo Calvino: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)

Ho riflettuto sul mio ultimo colloquio con quel Lettore. Forse la sua intensità di lettura è tale da aspirare tutta la sostanza del romanzo all'inizio, cosicché non ne resta più per il seguito. A me questo succede scrivendo: da

qualche tempo ogni romanzo che mi metto a scrivere s'esaureisce poco dopo l'inizio come se già vi avessi detto tutto quello che avevo da dire. (Calvino: 1979, 197)

Marcia futurista

Parole in libertà di Marinetti

*(Cantata per la prima volta,
da Marinetti, Cangiullo e Balla,
nella Galleria Futurista di Roma).*

Text 1.3 |

Filippo Tommaso
Marinetti: *Marcia
futurista* (1916)

lò lò lò pic pic
lò lò lò paac paac
MAAA GAAA LAAA
MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

ZANGTUMBTUMB
ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz ni pi
za na tu za na tu

fi caz mi pi pi pi pi pi pi pi
za na tu tu tu tu tu tu tu tu

pi
tu
lò lò lò pic pic
lò lò lò paac paac

MARINETTI, futurista

(Marinetti: 1977, 48)

Text 1.4 |

Gaspara Stampa:
Rime (1530)



Abb. 1.1 |

Gaspara Stampa
(1523–1554)

Se, così come sono abietta e vile
donna, posso portar sì alto foco,
perché non debbo aver almeno un poco
di ritraggerlo al mondo e vena e stile?

S'Amor con novo, insolito focile,
ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,
perché non può non con usato gioco
far la pena e la penna in me simile?

E, se non può per forza di natura,
pollo almen per miracolo, che spesso
vince, trapassa e rompe ogni misura.

Come ciò sia non posso dir espresso;
io provo ben che per mia gran ventura
mi sento il cor di novo stile impresso.
(Stampa: 1995, 71f.)

Text 1.5 |

Luigi Pirandello:
*Sei personaggi in cerca
d'autore* (1921)

IL SUGGERITORE (*leggendo c. s.*). “Scena Prima. Leone Gala, Guido Venanzi,
Filippo detto Socrate.”

Al Capocomico:

Debbo leggere anche la didascalia?

IL CAPOCOMICO. Ma sí! sí! Gliel'ho detto cento volte!

IL SUGGERITORE (*leggendo c. s.*). “Al levarsi della tela, Leone Gala, con berretto
da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo
in una ciotola, Filippo ne sbatte un altro, parato anche lui da cuoco. Guido
Venanzi ascolta, seduto.”

IL PRIMO ATTORE (*al Capocomico*). Ma scusi, mi devo mettere proprio il ber-
retto da cuoco in capo?

IL CAPOCOMICO (*urtato dall'osservazione*). Mi pare! Se sta scritto lí!

Indicherà il copione.

(Pirandello: 1937, 26f.)

Text 1.6 |

La Repubblica
(19.07.2007)

GHOSTBUSTERS

E' un innegabile talento *british* scrivere racconti di fantasmi. Presenze sperdute
nelle brughiere o tra le nebbie di qualche *shire* o in vecchi castelli di Cornova-
glia o nelle lunghe notti che incominciano sempre così presto da non vederne
la fine. O ancora, **Fantasmi in biblioteca** (tr. it. M. Conetti, Edizioni Sylvestre
Bonnard, 15 euro), come dice il titolo della raccolta di racconti di M. R. James e
altri, dove non è ben chiaro se gli altri siano altri autori o nome de plume dello

stesso James. Due parole sull'autore, morto nel '36, di professione medievista e rettore di istituzioni come il King's College e Eton. Le austere stanze, refettori, dormitori e biblioteche di quelle scuole così cariche di spettri (in questo caso Cambridge) gli ha ispirato tutta la vita una propensione all'orrore. Le storie raccolte nascono tutte in questi ambienti un po' alla Hogwarts, ma ovviamente senza la rassicurante presenza di Silesius o di Harry Potter. Ci sono vecchi manoscritti che non andavano consultati, porte che non andavano aperte, pareti che qualcuno aveva tirato su e non andavano abbattute. Sono figure oscure intraviste nel giardino, anime inquiete. Sono ansia che sale, corridoi deserti. Sono storie di fantasmi. (*La Repubblica*, 19.07.2007)

E fattolsi chiamare, e familiarmente ricevutolo, seco il fece sedere e appresso gli disse: – Valente uomo, io ha da più persone intese che tu se' savissimo e nelle cose di Dio senti molti avanti; e per ciò io saprei volentieri da te quale delle tre Leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana.

Il giudeo, il quale veramente era savio uomo, s'avvisò troppo bene che il Saladino guardava di pigliarlo nelle parole per dovergli muovere alcuna quistione, e pensò non potere alcuna di queste tre più l'una che l'altra lodare, che il Saladino non avesse la sua intenzione; per che, come colui il qual pareva d'aver bisogno di risposta per la quale preso non potesse essere, aguzzato lo 'ngegno, gli venne prestamente avanti quello che dir dovesse; e disse: – Signor mio, la quistione la qual voi mi fate è bella, e a volervene dire ciò che io ne sento, mi vi convien dire una novelletta, qual voi udirete. Se io non erro, io mi ricordo aver molte volte udite dire che un grande uomo e ricco fu già, il quale, intra l'altre gioie più care che nel suo tesoro avesse, era uno anello bellissimo e prezioso; [...] (Boccaccio: 2001, 62)

Text 1.7

Giovanni Boccaccio:
Decameron, I,3
(ca. 1335–1355)



Abb. 1.2

Giovanni Boccaccio
(1313–1375)

Suche nach Kriterien

Ein erster Blick auf die sieben Texte führt dazu, dass wir einige spontan, ohne sie überhaupt eingehend zu lesen, in die Kategorie Literatur einordnen, so die Texte 1.4 und 1.5, die uns aufgrund ihrer Anordnung und des Schriftbildes sofort an ein Gedicht (1.4) und ein Drama (1.5) denken lassen. Diese spontane Einordnung verdanken wir wiederum unserem Vorwissen (vgl. hermeneutischer Zirkel, Einheit 4), das unser Bewusstsein für literarische Gattungen (vgl. Einheit 2.2) beeinflusst. Ähnlich verhält es sich mit Text 1.6. Hier verrät uns die Quellenangabe, dass es sich um einen Zeitungsartikel handelt, den wir spontan nicht zur Literatur zählen würden. Unsere Entscheidung wird in allen drei Fällen durch textexternes Wissen bestimmt bzw. durch eine Form von *Paratext* (vgl. 12.2.1), d.h. in diesem Fall einen für sich sprechenden Titel, nämlich den einer bekannten italienischen Tageszeitung. Es stellt sich natürlich die Frage, warum ein Presseartikel für uns nicht zur 'Literatur' zählt. Entscheidend ist hier wohl der Aspekt der Erwartung des Lesers, der mit der Presse vor allem den Zweck der Information verbindet. Ein weiteres Unterscheidungskriterium wäre also der Zweck oder die Funktion einer schriftlichen Äußerung

Paratext

Zweck/Funktion

Inhalt

bzw. eines Textes. Um diesen für die einzelnen Texte zu klären, müssen wir uns nun jeweils ihrem Inhalt zuwenden. In allen sieben Texten geht es im weiteren Sinne um die Literatur selbst, um das Schreiben, das Lesen, das Erzählen. Der Inhalt ist als Unterscheidungskriterium also erst einmal nicht sachdienlich. Es kommt hinzu, dass sich der Sinn der Texte 1.3 und 1.4 nicht beim ersten Lesen enthüllt. Erkennen wir Text 1.4 zwar aufgrund formaler Kriterien und aufgrund des Paratextes, nämlich des Titels (*Rime*), sofort als Literatur, erweist sich Text 1.3 als Problem. Nur vor dem Hintergrund des Titels in Zusammenhang mit literaturhistorischem Wissen erschließt sich der Sinn bzw. Unsinn und damit der Zweck dieses Textes. Der Titel sowie die Nennung des Autors weisen auf die Bewegung des Futurismus hin, der über die Literatur hinaus alle kulturellen Bereiche der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jh. umfasst. Als Begründer der Bewegung gilt Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), der in Paris mit der französischen Avantgarde-Kultur in Berührung kam. Die Futuristen setzten sich vor allem mit der modernen technischen Entwicklung auseinander und versuchten, Gegenstände und Figuren in Einzelteile zu zerlegen und in ihrer Bewegung darzustellen, wobei die formale Neuerung im Vordergrund stand. Der Titel unseres Textes sowie der Paratext weisen auf die Verbindung zur Musik hin, insbesondere zur Marschmusik, wodurch der Text einen militärischen Charakter erhält. In der Tat haben wir es mit einer Art literarischen Manifest zu tun, das vor allem den Zweck der Provokation erfüllt.

Futurismus



Abb. 1.3 |

Vordere Umschlagseite
des Buchs *Zang Tumb
Tumb* (1914) von
Filippo Tommaso
Marinetti

Sprache

Schauen wir uns nun Text 1.4 an. Auch hier handelt es sich um einen Text über die Dichtung selbst. Gaspara Stampa (1523–1554) verteidigt, wenn auch verschlüsselt, ihre Dichtung und vor allem die Tatsache, dass sie als Frau dichtet. Beide Texte haben eines gemeinsam: die Sprache steht im Mittelpunkt und verweist gleichsam auf sich selbst. Das Gedicht der Gaspara Stampa ist in hohem Maße durchkomponiert bzw. strukturiert. Zunächst durch die Verse, die die Sätze in gleich lange metrische Einheiten (hier Elfsilbler, it. *endecasillabo*) teilen, dann durch die Strophen (2 Quartette und 2 Terzette, also ein Sonett, it. *sonetto*), schließlich durch den Reim, der die Worte an den Versenden durch ihren Gleichklang ab der letzten betonten Silbe assoziiert, wodurch sich für den Gesamttext das Schema /abba abba cdc dcd/ ergibt (zur lyrischen Form siehe 4.4). Weiter fallen Besonderheiten in der sprachlich-stilistischen Gestaltung auf. Schon im zweiten Vers wird der reguläre Rhythmus unterbrochen, indem das Substantiv “Donna”, das eigentlich in Bezug auf die Syntax (Satzbau) und den Inhalt noch in den ersten Vers gehört, in den zweiten Vers herübergezogen wird. Dieses Phänomen bezeichnet man als *Enjambement*. Das in den folgenden Vers übergehende Element wird damit besonders betont. ‘Donna’, die Frau, erscheint so als ein Schlüsselbegriff für das Verständnis dieses Gedichtes. In der Tat geht es um die Frau als Dichterin. Ebenso begegnen wir Metaphern wie “alto foco” für die Liebe und Leidenschaft oder Wortspielen (*Paronomasien*) wie in Vers 8 (“la pena et la penna”). Auf der Satzebene

werden Verfahren wie das *Asyndeton* (unverbundene Reihung) eingesetzt, die eine verstärkende Funktion auf den Inhalt ausüben. Allen diesen Eigenheiten ist gemeinsam, dass der Text eine eigentümliche, von der 'Normalsprache' abweichende Sprache verwendet, die sich nicht darauf beschränkt, den Inhalt des Textes darzustellen, sondern auch eine gewisse Aufmerksamkeit auf die Art und Weise dieser Darstellung lenkt. Diese Eigenschaft von Texten bezeichnet man üblicherweise mit dem Begriff *Poetizität* (*poeticità*).

Poetizität

Abweichung

Der Grad der Abweichung von der Normalsprache wird in Text 1.1 zweifelsohne noch stärker akzentuiert. Der Sinn tritt hier vollkommen hinter die Sprache zurück, die als Einzelsprache nicht mehr zuzuordnen ist. Es handelt sich vielmehr um ein Spiel mit sprachlichen Phänomenen, d. h. mit Buchstaben und Lauten, die in ihrer Kombination aus Lautmalerei (*Onomatopöie*) und Wortspiel (*Paronomasie*) den Titel *Marcia futurista* illustrieren. Der Selbstbezug der Sprache hat hier ein sehr hohes Maß erreicht. Dasselbe gilt für den Grad der Abweichung von der Normalsprache.

Das Moment der *Abweichung* als Kennzeichen literarischer Texte ist durchaus naheliegend. Es begegnet uns in der verbreiteten Vorstellung, 'Literatur' sei im Gegensatz zu alltäglicher Sprachverwendung eine Form stilistisch anspruchsvollen, 'guten' Schreibens – insgesamt gesehen zumindest, wobei es freilich auch 'minderwertige' Literatur gibt, die diesen Anspruch zwar nicht einlöst, aber dennoch an ihm gemessen werden kann und wird. Auch Literaturwissenschaftler haben auf diesen Gesichtspunkt abgehoben, am nachhaltigsten die russischen Formalisten. Für sie war es die wesentliche Aufgabe von Literatur, ästhetische Wahrnehmung zu ermöglichen und zu schulen, den Leser ein 'neues Sehen' zu lehren. Voraussetzung dafür war, die eingeschliffenen, gewohnten, 'automatisierten' Wahrnehmungsmuster mit gezielter *Verfremdung* und Erschwerung der Form zu durchbrechen. Unter weitgehender Absehung vom Inhalt verstanden die Formalisten literarische Texte als Summe der 'Verfahren', d. h. (verfremdender) Bearbeitungen des sprachlichen Ausdrucks (was Klang, Bildlichkeit, Rhythmus, Reim ebenso einschließt wie Metaphorik, Satzbau und Erzähltechniken). Dahinter steckt der Gedanke, dass man ein Medium – also hier Sprache, aber die Theorie galt auch etwa für die bildende Kunst und ihre Wahrnehmung – 'spürbar' macht, wenn man von der Ökonomie des praktischen Gebrauchs abweicht, also etwa Sprache nicht so verwendet, wie sie im Alltag benutzt wird, sondern anders, *neu* – wie dies Stampas Gedicht und Marinettis Manifest tun. Innovation und Abweichung wird so zum entscheidenden Wesensmerkmal 'poetischer' Sprache und damit der Literatur.

Deviationsstilistik im Formalismus

Formalismus ('Formale Schule'): zwischen 1914 und 1930 in Moskau und Leningrad tätige Gruppe von Sprach- und Literaturwissenschaftlern

Wissen wir nun, was Literatur kennzeichnet? Das Kriterium der Abweichung und Innovation besitzt den bereits erwähnten Vorteil, literarische Texte mit einem formalen Anspruch zu assoziieren, und entspricht zudem einer Menge insbesondere lyrischer Texte; indes hat es Schwächen, die nicht überse-

Problematik der 'Abweichung'

hen werden dürfen. Wenn nämlich die Formalisten die innovative Überbietung gewohnter sprachlicher Muster – und das heißt: der jeweils vorhergehenden, etablierten literarischen Verfahren – als Wesen und Auftrag der Literatur bestimmen, dann wird deutlich, dass wir erst dann entscheiden können, ob ein Text 'literarisch' ist, wenn wir wissen, ob und worin er sich von vorhergehenden literarischen Texten unterscheidet, deren Literarizität wir dann wiederum erst in Abgrenzung zur Tradition vor ihnen zu bestimmen haben und so weiter – man kommt so, streng genommen, an kein Ende. Zieht man stattdessen die 'Alltagssprache' als Vergleichsgröße heran, so wird das Sprachempfinden des jeweiligen Lesers der Gegenwart zum ausschlaggebenden Kriterium. Im Falle Calvins, dessen Texte in relativer zeitlicher Nähe zu uns stehen, mag die dadurch bedingte Verzerrung noch gering sein, bei sehr alten Texten aber zeigt sich rasch, dass der Leser der Gegenwart sehr viel schwerer zu entscheiden vermag, ob ein Text von der damaligen 'Normalsprache' abweicht, also 'poetisch' ist oder nicht (wie z. B. im Fall von Text 1.7) – ganz zu schweigen von anderen Variablen einer jeden Sprache, in der Terminologie der Linguisten etwa diatopische (d. h. regionale), diastratische (sozial-schichtenspezifische) oder diaphasische (anlassabhängige) Varietäten, die es schwer machen, eine 'Norm' und damit die 'poetische' Abweichung festzustellen. Und selbst wenn es ginge, macht einerseits manche Abweichung noch keine Literatur (Dialekte beispielsweise), andererseits gibt es auch Literatur, die keine wesentliche sprachliche Verfremdung erkennen lässt, wie zum Beispiel Text 1.1 und Text 1.2.

'Imaginatives'
Schreiben:
Fiktionalität

Wer diese Texte liest, wird bei hinreichender Kenntnis des Italienischen zunächst kaum jenen sprachlichen oder formalen Widerstand, jene Verfremdung spüren können, die unser erster Ansatzpunkt auf der Suche nach Literarizität gewesen war. Wenn wir Text 1.1 und 1.2 miteinander vergleichen, stellen wir fest, dass die Texte sich inhaltlich beide mit der Literatur befassen. Der Text 1.1 behandelt gar die Fragestellung dieser Einheit "Was ist Literatur?", während Text 1.2 von der Beziehung zwischen Leser und Schriftsteller handelt. Nur beim Weiterlesen von Calvins Text bemerken wir nach gewisser Zeit den Unterschied. Der Roman bzw. die Romananfänge, von denen in dem Werk *Se una notte d'inverno un viaggiatore* die Rede ist, existieren in der außersprachlichen Wirklichkeit nicht. Im Gegensatz dazu behandelt Text 1.6 ein real existierendes literarisches Werk, das den Lesern der Tageszeitung vorgestellt wird. Mit Text 1.7 assoziieren wir dagegen spontan eine erfundene – und damit *literarische* – Geschichte. Dies wird vor allem in dem Augenblick offenkundig, als der Jude seine Geschichte als *novelletta*, also als literarische Gattung, ankündigt. Auch der Text Boccaccios ist im strengen Sinne 'unwahr', erfunden, wie viele andere literarische Texte, die wir üblicherweise lesen. Ihr Kennzeichen ist *Fiktionalität*.

Fiktionalität (it. *fizionalità*; Adj. fiktional, it. *fizionale*) bezeichnet die *Darstellungsweise* eines Textes, der seinen Inhalt als nicht real existierend präsentiert bzw. seinen Gegenstand erst im Sprechakt (z. B. der Erzählung) selbst schafft. Fiktionalität kennzeichnet den Status einer *Aussage*.

Fiktivität (it. *fittizietà*; Adj. fiktiv, it. *fittizio*) bezeichnet die *Existenzweise* von erfundenen, nicht in der Wirklichkeit existierenden Gegenständen. Fiktivität kennzeichnet den Status des *Ausgesagten*.

Definition

Boccaccios Text mit dem Titel *Decameron* ist fiktional, da die von ihm erzählte Welt nicht unabhängig von ihm existiert, er ist aber nicht fiktiv, denn den Text *gibt* es schließlich in unserer Realität. Die Hauptfiguren in dieser Novelle, der Jude und Saladin, hingegen sind fiktiv. Diese Unterscheidung ist wichtig, da zwar die meisten fiktionalen Texte auch ausschließlich fiktive Figuren darstellen, aber eben doch nicht alle: Historische Romane etwa lassen – teilweise oder durchgehend – realgeschichtliche, also nicht-fiktive Personen auftreten, erzeugen aber die erzählte Welt mehrheitlich selbst, sei es in Gestalt nicht verbürgter Handlungsdetails, sei es durch psychologische Innenansichten einer historischen Person, sie sind also fiktional. Umgekehrt ist nicht jeder Text, in dem fiktive Personen eine Rolle spielen, deswegen gleich fiktional – eine literaturwissenschaftliche Studie, z. B. Text 1.1, etwa versteht sich natürlich als Sachtext, d. h. als nicht-fiktionaler, *referenzieller* Text (*testo referenziale*), auch wenn in ihr fiktive Figuren eine wichtige Rolle spielen. Ein mögliches Kriterium für Literarizität eines Textes ist demnach allein seine Fiktionalität, nicht die Fiktivität seiner Bestandteile.

Fiktivität und Fiktionalität: nicht immer identisch

Nun ist es nicht immer so einfach, Fiktionalität festzustellen. Meist ist die Entscheidung nicht textintern, sondern allenfalls unter Rückgriff auf textexternes Wissen über die historische Wirklichkeit oder zumindest auf erläuternde Rahmenteile eines Textes, sog. *Paratexte* (*paratesto*, m.) wie die klärende Angabe "Roman" auf dem Titelblatt, zu treffen. Mitunter kann sich der Fiktionalitätsstatus eines Textes sogar ändern: Die Schöpfungsgeschichte des *Alten Testaments* etwa war über lange Zeit für den abendländischen Kulturkreis zweifellos ein nicht-fiktionaler Sachtext, sogar die 'Wahrheit' schlechthin, heute hingegen wird sie auch als Fiktion gelesen und wohl von der Mehrheit der Leser in westlichen Gesellschaften jedenfalls als nicht im wörtlichen Sinne 'wahr' verstanden. (Zugleich zeigt dieses Beispiel, dass die Entscheidung über Fiktionalität oder Referenzialität, so schwierig sie sein mag, mitunter alles andere als 'egal' ist.)

Fiktionalität als nur relative Kategorie

Lassen Sie uns jetzt noch einmal einen Blick auf Text 1.3 werfen, den wir mit dem Kriterium der 'Abweichung' gekennzeichnet hatten. Formal ist der Text von einem Alltagssprachlichen Gebrauch extrem weit entfernt. Darüber hinaus drängt sich uns als Leser die Frage auf: "Was wird mit diesem Text

Entpragmatisierung

Funktionale statt
essenzialistischer
Kriterien

eigentlich bezweckt?" Der Text von Benedetto Croce hingegen entlarvt sich uns schnell als wissenschaftliche Abhandlung. Er möchte mittels literaturwissenschaftlicher Überlegungen den Begriff 'Literatur' definieren. Text 1.3 hat für uns dagegen, von einem gewissen provokativen Effekt einmal abgesehen, erst einmal keinen ersichtlichen Zweck. Er ist 'entpragmatisiert'.

Die Bestimmung von Literatur als Summe derjenigen Texte, die unmittelbaren pragmatischen, also Sach- und Handlungskontexten enthoben sind, stimmt in der Tat gut mit dem gewöhnlichen Verständnis von Literatur überein. Im Gegensatz zu einem Reiseführer über die vor Neapel gelegene Insel Procida würde wohl niemand den Roman Elsa Morantes *L'isola di Arturo* heranziehen, um sich über die Insel zu informieren (wenngleich das durchaus denkbar wäre). Allerdings bedeutet dieser Ansatz, dass wir nicht mehr Merkmale am Text selbst angeben können, die ihn als literarisch kennzeichnen, sondern wir uns vielmehr auf etwas außerhalb seiner, nämlich den Gebrauchskontext berufen, in dem er steht: Wir wechseln von *essenzialistischen*, also das Wesen eines Textes betreffenden, zu *funktionalen* Kriterien und erkaufen uns relative Trennschärfe um den Preis, nicht mehr am Text als solchem die Literarizität festzumachen.

Ready-mades



Abb. 1.4 |

Marcel Duchamp:
Fountain (1917)

Ein besonders eindruckliches Beispiel für die letzte Feststellung sind sog. *Ready-mades* (it. *ready-made*, m.). Wie der Begriff bereits andeutet, handelt es sich hierbei um vorgefertigte bzw. vorgefundene Gegenstände, die – überarbeitet oder nicht, neu kombiniert oder völlig unverändert – aus dem praktischen in einen künstlerischen Kontext 'verpflanzt' werden. Konjunktur hatte dieses Prinzip besonders zur Zeit der künstlerischen Avantgarden in den 1910er bis 1930er Jahren, aber es besteht beispielsweise als *Objektkunst* bis in die Gegenwart fort. Eines der berühmtesten *Ready-mades* der Kunstgeschichte, *Fountain*, zeigt ein Urinal, das, sieht man einmal von der möglicherweise notwendigen Demontage ab, ohne erkennbare materielle Veränderung durch den Künstler Marcel Duchamp zur Skulptur umgewandelt wurde. Es ist klar, dass mit Erreichen einer Kunstauffassung, die diese Art von künstlerischem Schaffen ermöglicht, die Vorstellung von im Kunstwerk inhärenten Wesensmerkmalen überholt wird, und das gilt für alle Kunstformen, auch die Literatur, die natürlich das *Ready-made* ebenfalls kennt. Die für Duchamps *Fountain* offensichtlich besonders zentrale Frage ist: Durch welche Faktoren (außer der Position des Urinals und dem Verzicht auf Anschlüsse, die einen 'pragmatischen' Umgang wenig sinnvoll erscheinen lassen) wird eine 'ästhetische' Aufnahme von Artefakten ausgelöst?

Aufgabe 1.2 |

? Unterbrechen Sie für einen Moment die Lektüre und beantworten Sie für sich die zuletzt gestellte Frage in Bezug auf Literatur.

Die erste und augenscheinlich banalste Antwort lautet, dass Texte als Literatur rezipiert werden, wenn die jeweilige Umgebung sie als solche kennzeichnet; im Falle von Texten macht beispielsweise der Buchdeckel, auf dem "Roman" steht, den Unterschied, oder auch der mündliche Vortrag bei einer Lesung in einer Buchhandlung, die Aufführung in einem Theater usw. Es gibt also bestimmte mediale und institutionelle *Kontexte*, die gemäß einer (meist unausgesprochenen) kulturellen Vereinbarung Entpragmatisierung und ästhetischen Umgang signalisieren. Ein zweiter wichtiger Faktor ist die Instanz des Urhebers, des *Autors*, für die Kategorisierung eines Textes. Mit "Autor" meinen wir üblicherweise dasjenige Individuum, das einen Text geschrieben hat, aber auf diesen objektiven Zusammenhang beschränkt sich der Begriff nicht, wie der Philosoph Michel Foucault (1926–1984) in seinem berühmten Aufsatz "Was ist ein Autor?" von 1969 ausführt. Ihm geht es in kritischer Absicht darum zu zeigen, wie der 'Autor' zur abstrakten Instanz mit grundlegender Bedeutung für die Beurteilung eines Textes wird. So ist es für einen Text nicht ohne Belang, ob er, sagen wir: Petrarca, Calvino oder einem anonymen Autor zugeschrieben wird, selbst wenn sich der Text 'objektiv' dadurch nicht ändert. Denn er ordnet sich damit in ein (typischerweise stimmiges oder in seiner Entwicklung erklärbares) Gesamtwerk ein, das einem vernunftbegabten und spezifisch motivierten Individuum entspringt. Der 'Autor' ist nicht nur diese reale Person, sondern ein Konstrukt der Leserschaft, das auf einen Text bezogen wird, seine Einordnung, Gruppierung und Interpretation ermöglicht und die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Textsinns vereinfacht (was Foucault die "Verknappung des Diskurses", d. h. der Menge des Sagbaren, nennt). Diese 'Autor-Funktion' als wesentlicher Bestandteil literarischer Texte ist ein Phänomen der Neuzeit – im Mittelalter waren literarische Texte ohne Autorzuschreibung gültig (man fragte nicht nach dem Individuum, das einen Text verfasst hatte), im Unterschied zu anderen Textsorten, etwa medizinischen Traktaten, die sich zumindest auf eine (meist antike) Autorität berufen mussten, um als gültig anerkannt zu werden. Für unsere Fragestellung lässt sich diesen Überlegungen entnehmen, dass zum 'literarischen Werk' wird, was von einem 'Autor' kommt – und nicht nur umgekehrt jemand zum Autor wird, weil er ein literarisches Werk geschrieben hat. Ein banaler Text, ein kurzer handschriftlicher Tagebucheintrag etwa, wie Sie und ich ihn verfasst haben könnten, kann literarische Weihen erhalten, wenn man feststellt, dass er von Luigi Pirandello stammt: Er wird dann ediert und in dessen Gesamtausgabe publiziert, eventuell von Literaturwissenschaftlern kommentiert und so fort. Selbst wenn wir nicht biographisch, sondern beispielsweise textimmanent an literarische Texte herangehen, bleibt der Autor – nicht die reale Person, sondern das Konstrukt, die 'Funktion' – unter Umständen für die Frage entscheidend, was überhaupt unser Gegenstand ist.

Auslösende Faktoren
'ästhetischer'
Aufnahme

Medialer und
institutioneller Kontext

'Autor-Funktion'
(Michel Foucault)



Abb. 1.5

Jesse Bransford: *Head*
(Michel Foucault)

Aufgabe 1.3 |

? Lesen Sie nun folgenden Text von Umberto Eco und versuchen Sie ein weiteres Kriterium für die Literarizität von Texten anzuführen.

Text 1.8 |

Umberto Eco: *Opera aperta* (1962)

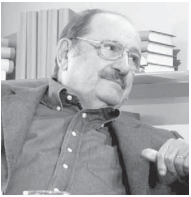


Abb. 1.6 |

Umberto Eco (*1932)

[...] un'opera d'arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall'intelligenza) l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa. [...] In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. (Eco: 1972, 26)

Kehren wir noch einmal zurück zu Text 1.1 und versuchen wir Ecos Überlegungen darauf anzuwenden. In der Tat erscheint das Werk formal unseren Lesegegewohnheiten gegenüber zwar als abweichend, ist jedoch in sich geschlossen. Nur der Sinn offenbart sich uns nicht spontan; jeder von uns könnte aus dem Text etwas anderes herauslesen. Wolfgang Iser spricht in diesem Zusammenhang von den 'Leerstellen' bzw. der 'Unbestimmtheit' eines Textes. Ein weiteres Kriterium für die Literarizität eines Textes wäre also sein Gehalt an Leerstellen (siehe Einheit 11.2.2) bzw. sein Grad an Interpretierbarkeit. Umberto Eco spricht in diesem Zusammenhang von der *Offenheit* (*apertura*) des Kunstwerkes. Dieses Kriterium gilt laut Iser vor allem für moderne Literatur, doch auch Gedichte der Renaissance lassen sich unterschiedlich lesen. Das Sonett Gaspara Stampas wurde zu ihrer Zeit höchstwahrscheinlich als Imitation Petrarcas angesehen, während wir unsere Lektüre heute eher auf die Autoreferenzialität weiblichen Schreibens richten (Einheit 11.3). Im Text sind beide Möglichkeiten angelegt.

Unsere Beispiele haben gezeigt, dass 'Literatur' eine Kategorie mit recht unscharfen Grenzen ist. Die provisorischen Charakteristika, die wir anhand der Textbeispiele vorgeschlagen haben, liefern keine absoluten Kriterien in dem Sinne, dass die Zugehörigkeit eines Textes zum Bereich des Literarischen überzeitlich und unabhängig von den verschiedenen Gesellschaften, die ihn

Leerstelle/
Unbestimmtheit

Offenheit

'Literatur': Kategorie
mit klarem Zentrum
und unscharfen
Rändern

gelesen haben oder lesen werden, feststünde: Was 'poetische' Sprache ist, hängt von einer schwer zu bestimmenden, zudem historisch, sozial und sogar individuell variierenden 'Normalsprache' ab. Fiktionalität und Referenzialität sind, wie wir sahen, keine unveränderlichen Eigenschaften, und selbst wenn sie es wären, schiene es höchst problematisch, Fiktionalität zur Voraussetzung für Literarizität zu machen. Wie gehen wir beispielweise mit der Autobiographie, etwa Carlo Gozzis *Memorie inutili* (1780–98), oder den zahlreichen Dialogtraktaten der Renaissance, die häufig wissenschaftliche oder gesellschaftliche Sachverhalte bzw. Fragestellungen veranschaulichen, um? Heute sind sie in allen Literaturgeschichten verzeichnet. Dieser Umstand weist einmal mehr darauf hin, dass die Beurteilung von Texten und ihrer Wichtigkeit sehr davon abhängt, was bestimmte Leser mit diesen bezwecken, warum und wie sie sie lesen – ein Kontextfaktor außerhalb des Textes selbst, wie wir im Zusammenhang mit Text-Beispiel 1.3 bereits sahen. So klar die Kategorie 'Literatur' im Alltagsgebrauch auch sein mag und so sehr die erwähnten Charakteristika auch auf viele 'große' Werke (die 'Klassiker') zutreffen mögen, so durchlässig zeigt sie sich an den Rändern (d.h. an untypischen Texten). Dies gilt umso mehr ab der Moderne (ungefähr ab der Mitte des 19. Jh.), wo weniger ein klares Regelsystem im Sinne von Gattungspoetiken (siehe Einheit 2) als der Anspruch permanenter Neuerung zum Kennzeichen von Literatur wird und sich damit notwendigerweise auch die Grenzen des Literarischen immer wieder verschieben.



Abb. 1.7

Carlo Gozzi
(1720–1806)

? Suchen Sie weitere – imaginäre oder Ihnen bekannte reale – Beispieltex-te, die gegen die Kriterien der Poetizität und der Fiktionalität zur Bestimmung von Literatur sprechen.

Aufgabe 1.4

Literatur medial

Bisher haben wir versucht, Literatur anhand bestimmter Eigenschaften von anderen, nicht-literarischen Schriftstücken abzugrenzen. Wir haben damit einen sog. *intensiven* Literaturbegriff vertreten. Manche Schwierigkeit lässt sich umgehen, wenn man dagegen einen *extensiven*, also ausgedehnten Literaturbegriff zugrunde legt, zu unserer Eingangsdefinition zurückkehrt und Literatur gemäß der Ursprungsbedeutung des Wortes als *geschriebene Sprache* versteht. Diese Definition umfasst ein ungleich größeres Textvolumen und freilich eine Unmenge von Schriftstücken, die gemeinhin kaum 'Literatur' genannt würden (dabei, wie wir sahen, jedoch als *Ready-made* relativ leicht Literatur werden könnten), lenkt zugleich aber die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt, der bisher nicht erwähnt wurde und auch sonst häufig stillschweigend oder gar nicht beachtet wird: die *Medialität* von Literatur.

1.2

Intensiver vs.
extensiver Literatur-
begriff

Extensiv verstanden:
Literatur ist
geschriebene Sprache

Medium
Datenträger

Hier ist gleich ein klärendes Wort zum Begriff 'Medium' angebracht. Er wird in zweierlei Bedeutung gebraucht. Wir bezeichnen (1) *Datenträger* wie Zelluloidfilme, Videobänder oder DVD als "Medium". Einen Spielfilm kann ich, die entsprechenden technischen Apparaturen vorausgesetzt, mit Hilfe aller genannten Datenträger rezipieren, ohne dass sich der Inhalt (das, was ich sehen und hören kann) deswegen ändert. Allerdings kann der Datenträger indirekt einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den Inhalt ausüben: so wurden durch Publikation von Literatur in Massenmedien wie den auflagenstarken Tageszeitungen des 19. Jh. neue Leserschichten mit ihren spezifischen Erwartungen erreicht und die Produktion durch die Schriftsteller beschleunigt und auf kommerziellen Erfolg des Herausgebers ausgerichtet. Der Roman am Ende des 19. Jh. ist ohne die Massendistribution in Tageszeitungen nicht denkbar. –

Zeichensysteme

Wir bezeichnen (2) *Zeichensysteme* als Medien. Das Medium des Films beispielsweise sind bewegte Bilder und Töne, das von Literatur geschriebene Sprache. Im Unterschied zur Bedeutung (1) ist hier der Inhalt nicht ohne Weiteres vom Medium abkoppelbar: Während es möglich ist, einen Roman ohne Informationsverlust als Text auf CD-ROM zu übertragen und statt auf Papier auf dem Bildschirm zu lesen (Datenträgerwechsel), kann man ihn nicht eins zu eins ins Medium (Zeichensystem) des Films überführen (es sei denn, man würde das Quellmedium selbst übernehmen, indem man alle Seiten des Buchs abfilmt). Literaturverfilmung geht zugleich mit Informationsverlust und -zugewinn einher, ist Interpretation, und zwei Verfilmungen ein und desselben literarischen Textes werden stets deutlich voneinander abweichen (siehe Einheit 14).

Aufgabe 1.5 |

? Versuchen Sie vor dem Weiterlesen, einige medienspezifische Grundeigenschaften von Literatur zu nennen. Der Vergleich mit anderen Medien (Zeichensystemen) wird Ihnen bei der Suche helfen, ebenso Ihre evtl. bereits erworbenen Grundkenntnisse der Linguistik.

Medialität jeder
Wahrnehmung

Auch wenn es uns bei der Lektüre eines fesselnd geschriebenen Romans oder bei der Betrachtung eines detailrealistischen Films so vorkommen mag, als ob wir dem Dargestellten *unmittelbar* begegnen, mitunter gleichsam 'eintauchen' könnten – worin nach wie vor einer der Hauptreize der Rezeption gerade von Literatur und Film liegt –, so bleibt es ein unhintergebares Faktum, dass zwischen uns und diesen Inhalten ein Medium steht und stehen muss: 'Unmittelbar' dringt nichts in unsere Psyche ein (lassen wir religiöse oder parapsychologische Erlebnisse einmal beiseite), und das dazwischen liegende Medium ist nie völlig transparent.

Für die Literatur als 'Wortkunst' liegt das mediale Apriori, die vor jeder Poetik liegenden Ausdrucksbedingungen, zunächst einmal in der Bindung an *Sprache*. Die Eigenschaften dieses Zeichensystems bestimmen die Eigen-

schaften von Literatur mit. Der Begründer der strukturalistischen Sprachwissenschaft, Ferdinand de Saussure (1857–1913), hat als zentrale Merkmale sprachlicher Zeichen ihre Linearität, ihre Abstraktheit und ihre Arbitrarität herausgestellt. *Linear* ist Sprache, weil ihre Ausdrucksseite (der *Signifikant*, it. *significante*, m., also Laute oder Buchstaben) aus aufeinanderfolgenden, nicht gleichzeitig übermittelten Zeichen und Zeichenelementen besteht – ich vernehme einen Satz normalerweise eindimensional Laut für Laut, selbst wenn ich u. U. den durch ihn übermittelten Inhalt (die Bedeutung, das *Signifikat*, it. *significato*) oder auch die grammatische Struktur des Satzes kognitiv nicht linear, sondern ganzheitlich erfasse. Literatur ist demnach eine Kunstform, die in der Linearität des Nacheinanders eine Bedeutung entwickelt, im Gegensatz etwa zum Film, der zwar auch linear abläuft, aber stets gleichzeitig einen zwei- oder dreidimensionalen Bildraum eröffnet und diesen mit einer großen Bandbreite von Geräuschen, Musik oder Stimmen überlagern kann. *Abstrakt* ist ein sprachliches Zeichen, weil es nach de Saussure zunächst auf ein Konzept im Kopf des Sprechers oder Hörers und (noch) nicht auf ein konkretes Objekt (Referent) aus der Umwelt verweist. Ein literarischer Text lässt demnach notwendigerweise eine relativ große Unbestimmtheit vor allem in Bezug auf Konkretes – was der Leser bei dem Wort “Haus” denkt, ist individuell unterschiedlich, während ein Film eben dies sehr viel konkreter und detailgenauer steuert, wenn er “Haus” ‘sagt’, d. h. ein solches *zeigt*. Umgekehrt hat Literatur durch ihre mediale Grundlage eine besondere Stärke eben in der Darstellung von Abstrakta – ein Text kann “Friede” sagen, ein Film muss, will er sich nicht seinerseits der Sprache bedienen, sondern auf sein Zeichensystem rekurren, Bilderfolgen entwickeln, die dem Zuschauer diese Bedeutung suggerieren, mit einem freilich viel höheren Aufwand auf der Ausdrucksseite und einer Fülle nicht relevanter Informationen. *Arbiträr* (willkürlich) sind sprachliche Zeichen in der Regel, weil zwischen ihrem Signifikanten und ihrem Signifikat keine Motivation, d. h. natürliches Verhältnis (Ursache-Wirkung, Urbild-Abbildung o. ä.), besteht, sondern Ausdruck und Bedeutung nur durch Konvention aneinander gebunden werden – es ist nicht zwingend, ein Gebäude variabler Größe mit Fenstern und Türen mit der Lautfolge <haus> zu bezeichnen, man kann es auch ‘casa’, ‘maison’ oder beliebig anders nennen, wenn sich eine Sprecher-gemeinschaft im Gebrauch darauf einigt. Literatur ist unmittelbar abhängig von der Konvention eines Codes – ein Text in einer unbekannten Sprache ist noch nicht einmal hinsichtlich des Wortlauts verständlich, von symbolischen Bedeutungen ganz abgesehen –, während der Film zunächst einmal seinen Ausdruck jenseits eines Codes vom gefilmten Objekt selbst erzeugen lässt, das Zeichen also höher motiviert ist, *abbildet* – was nicht heißt, dass im Film nicht auch kulturelle Codes eine zentrale Rolle spielen und ein Film nicht jenseits der unmittelbaren Bildinhalte völlig unverständlich sein kann.

Linearität, Abstraktheit und Arbitrarität des sprachlichen Zeichens (Ferdinand de Saussure)

Signifikant und Signifikat

Kultureller Code

Literatur in
verschiedenen
'Aufschreibesystemen'
(Friedrich Kittler)

Aufschreibesystem
von 1800



Abb. 1.8 |

Dichtung im
Aufschreibesystem
von 1800

Aufschreibesystem
von 1900

Die Funktion, die eine Kunstform für eine bestimmte Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt übernimmt, liegt dabei nicht allein in ihren eigenen medialen Möglichkeiten begründet, sondern ergibt sich auch aus dem Verhältnis zu konkurrierenden Kunstformen mit anderen medialen Grundlagen. Für dieses mediale Umfeld hat der Literatur- und Medienwissenschaftler Friedrich Kittler (*1943) den Begriff 'Aufschreibesystem' geprägt. Er versteht darunter "das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben" (Kittler: 2003, 501), also sowohl die zu einem Zeitpunkt zur Verfügung stehenden Medien (Datenträger und Zeichensysteme) als auch Einrichtungen wie Schulen oder Verlage, die den Umgang mit und den Zugang zu ihnen regeln. Die Rolle des Aufschreibesystems für ein Medium und die auf ihm beruhende(n) Kunstform(en) veranschaulicht Kittler eindrücklich in der Gegenüberstellung zweier historischer Momente: 1800 und 1900. Um 1800 hatte die Schrift das Monopol serieller Datenspeicherung. Es war das einzige Medium, das Vorgänge in ihrer Prozesshaftigkeit für die Nachwelt festhalten konnte. Diese Speicherung funktioniert nur über menschliches Bewusstsein: keine Aufzeichnung ohne jemanden, der sie durchführt, niederschreibt. Insbesondere Sprache ist nur durch Schrift speicherbar. Die entscheidende Voraussetzung dafür, dass Schrift als das Universalmedium begriffen wurde, war eine millionenfache Alphabetisierung, bei der erstmals laut gelesen, Schrift an Stimme gekoppelt wurde. Im Gegensatz zu bisherigen Lernmethoden, die auf dem stummen Auswendiglernen von Wortgestalten bzw. (Bibel-)Versen beruhten, und zur mittelalterlichen Schriftkultur, wo Schreiber oft lediglich Kopisten waren und das von ihnen Kopierte gar nicht lesen konnten, sich also nur mit dem Zeichenträger (Buchstaben) ohne Bedeutung befassen, wurde nun dieser gleich hin zu den Lauten übersprungen, d. h. zur gesprochenen Sprache, die, so die implizite Annahme, das Denken selbst repräsentierte. Schrift wurde dadurch nach Kittler *immateriell*, da man die Materialität der Sprache (Tinte auf Papier, Sprechen als Körpertechnik) aus dem Blick verlor. Und sie wurde *universal*, weil sie das einzige serielle Speichermedium war, nunmehr von großen Teilen der Bevölkerung benutzt und zudem als Verkörperung des Denkens selbst aufgefasst wurde. Für die Dichtung als sprachliche Kunstform bedeutete dies: Da Denken und Vorstellungskraft die Grundlage aller menschlichen Produktion und insbesondere der Kunst ist, ging man davon aus, *alles* sei in Sprache überführbar, also auch Malerei und Bildhauerei, die im Gegensatz zur Dichtung an Materie (Leinwand, Stein usw.) gebunden schienen, d. h. jedes beliebige Artefakt sei letztlich ohne Informationsverlust in Dichtung zu übersetzen. So wie Schrift 'Universalmedium' war, war Dichtung 'Universalkunst'.

Die technischen Neuentwicklungen des 19. Jh., insbesondere das Grammophon und der Film, verändern diese Situation grundlegend und führen zum

Aufschreibesystem von 1900. Sie ermöglichen nun serielle Datenspeicherung ohne menschliches Bewusstsein und unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Grammophon und Film speichern dabei das Reale selbst (Schallwellen auf Wachswalze, Lichtwellen auf chemisch behandeltem Papier) und nicht mehr symbolische Repräsentation (etwa in Buchstaben, die Laute verschriften) oder Bedeutung. Da gesprochene Sprache in ihrer individuellen Gestalt (Stimme) konservierbar wird und äußere Wirklichkeit durch detailreiche bewegte Bilder gespeichert werden kann, ist klar, dass Schrift und mit ihr Literatur nun nicht mehr universal sind. Zudem führen die neuen Aufzeichnungssysteme vor Augen, dass auch geschriebene Sprache von einem materiellen Zeichenträger abhängig ist – sie verliert ihren Status als quasi immaterielles Medium. Neue Medien und die entsprechenden Kunstformen ersetzen alte nicht, aber sie weisen ihnen neue Systemplätze zu, wie Kittler betont: Die ehemalige Universal-kunst 'Dichtung' weicht einer Schriftkunst 'Literatur', die ihre Aufgaben neu zu bestimmen hat. Ihr bleiben mehrere Möglichkeiten. Sie kann sich (1) auf den Bereich konzentrieren, der von den konkurrierenden Medien nicht oder unzureichend erfasst wird. Dazu gehört, wie wir oben bereits sahen, alles, was nicht konkret ('real') oder bildhaft ('imaginär'), sondern abstrakt ('symbolisch') ist; so werden sprachliche Zeichen nicht mehr in den Dienst einer Wirklichkeitsabbildung gestellt, die von anderen Künsten wie der Photographie besser zu leisten ist, sondern absolut gesetzt – eines der poetologischen Hauptmerkmale des bereits erwähnten Futurismus. Sie kann (2) die Wiederentdeckung der materiellen Zeichen feiern, indem sie mit Buchstaben statt (oder zusätzlich zur) Bedeutung spielt; ein Beispiel hierfür sind die Collagen von Marinetti. Oder sie ordnet sich (3) den (zunehmend erfolgreichen) Konkurrenzmedien unter, indem sie Medienwechsel (z. B. Verfilmung) bereits in der Machart des Textes einkalkuliert. Mitunter sind etwa filmische Verfahren auch in Hinblick auf eine selbstbewusste Erneuerung für Literatur adaptiert worden, z. B. in Gestalt einer Nachahmung von Schnitt und Größeneinstellungen in der Erzähltechnik von Romanen (siehe die Einheiten 8, 9 und 13).



Abb. 1.9

Literatur im
Aufschreibesystem
von 1900

Ausgehend von repräsentativen Beispielen aus der italienischen Literatur konnten wir im zurückliegenden Kapitel eine Reihe von literarischen Merkmalen beschreiben, die durchaus dem Allgemeinverständnis vom Wesen und Anspruch der Literatur entsprechen und dieses konkretisieren. Zugleich stellten wir fest, dass es keine absoluten Kriterien für Literarizität gibt, sondern dass die Zurechnung eines Textes zur 'Literatur' sehr durch den Kontext und den jeweiligen Umgang einer Gesellschaft oder eines Individuums mit ihm bestimmt wird. Charakterisiert man sehr allgemein Literatur als geschriebene Sprache, so richtet sich der Blick auf ihre medienspezifischen Funktionsbedingungen, die anhand einer historischen Gegenüberstellung 1800 vs. 1900 illustriert wurden.

Zusammenfassung