

Begriff ‚Literatur‘

Inhalt

1.1	Literatur ‚an und für sich‘	4
1.2	Literatur medial	14

In diesem ersten Kapitel beschäftigen wir uns mit der Definition von „Literatur“ als Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft. Wir ziehen dazu Beispieltex te aus der französischen 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‘

Begegnung mit
Literatur in Gestalt von
Literaturlisten

Zu Beginn eines romanistischen Studiums pflegt man als Student zu Recht darauf hingewiesen zu werden, dass die Philologie, ernsthaft betrieben, eine stetige und planvolle Lektüre voraussetzt. Um diesem ‚Plan‘ sogleich ein Gesicht zu geben und den anfänglichen Eifer der Studierenden in sinnvolle Bahnen zu lenken, ist es nicht unüblich, sog. *Leselisten* in Umlauf zu bringen. Ein (unerwünschter) Effekt dieser Zusammenstellungen literarischer Texte besteht möglicherweise darin, den erwähnten Anfängereifer sogleich zu bremsen, da das entmutigend große Lektüreprogramm innerhalb der wenigen und ohnehin arbeitsreichen Studienjahre kaum leistbar scheint. Hierzu gleich ein Hinweis: Für dieses wie für andere Projekte im Studium gilt, dass man immer nur an den nächsten kleinen Schritt denken, diesen aber entschlossen gehen sollte. – Ein (erwünschter) Effekt könnte darin liegen, dass die vage Vorstellung, die sich aus eigenen, meist nicht französischen Lektüren sowie dem schulischen Deutsch- und Französischunterricht beim Einzelnen herausgebildet hat, früh mit einer Reihe von (zunächst freilich noch ‚leeren‘) Namen und Titeln konkretisiert wird, und dies in Bezug auf die französische Literatur wie auf „Literatur“ überhaupt. Ein solcher Lektürekanon sieht beispielweise in Auszügen folgendermaßen aus:

Abb. 1.1 |
Beispiel einer Leseliste
für Romanistik-
studenten (Auszug)

...

- Voltaire, *Lettres philosophiques* (1734)
- Ders., *Zadig* (1748)
- Ders., *Candide ou l'Optimisme* (1759)
- Ders., *Dictionnaire philosophique* (1764)
- Claude-Prosper de Crébillon, *Les égarements du cœur et de l'esprit* (1736–38)
- Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires* (verf. 1739–1750)
- Georges de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière* (1749–1804)
- ...
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857)
- Ders., *L'Education sentimentale* (1869)
- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857)
- ...
- Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (1968)
- Georges Perec, *La vie mode d'emploi* (1978)
- Claude Simon, *La route des Flandres* (1960)

Suche nach Wesens-
merkmalen von
Literatur

Wenn diese Auflistung die wesentlichen Primärtexte für angehende Franko-romanisten umfasst, unter denen einige zusätzlich, gewissermaßen als ‚Best of‘, als ‚Must‘, wie selbst die ansonsten sprachbewussten Franzosen sagen, der französischen Literatur hervorgehoben sind (•), dann sollte ein näherer Blick auf diese Texte helfen, einige Wesensmerkmale zu ermitteln, die Literatur

von Nicht-Literatur unterscheiden. Greifen wir gleich einen der besonders markierten Texte heraus, verfasst von einem der bekanntesten französischen Autoren überhaupt.

Remords posthume

- 1 Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;
- 5 Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,
Empêchera ton cœur de battre et de vouloir,
Et tes pieds de courir leur course aventureuse,
- 9 Le tombeau, confident de mon rêve infini
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,
- 12 Te dira: «Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?»
– Et le ver rongera ta peau comme un remords.
(Baudelaire: 1975, 34f.)

In diesem Text schildert ein Sprecher, der sich in den Zeilen 9 und 10 als der Dichter zu erkennen gibt, also mit Baudelaire identifiziert werden kann (aber nicht muss), einer nicht näher bestimmten Frau ihre Situation nach Tod und Begräbnis und hält ihr vor Augen, wie unsinnig ihre erotische Enthaltensamkeit *ante mortem* ist und wie sehr sie sie bereuen wird (12f.). Diese Zukunftsvision beinhaltet natürlich die Aufforderung, das Leben hier und jetzt zu leben und nicht auf eine christlich oder anderweitig religiös garantierte Entlohnung in einem Leben nach dem Tod zu hoffen, das hier mit drastischen Bildern der Enge und des körperlichen Verfalls insbesondere im Schlussvers als Hirngespinnst abgetan wird. Hinter dieser Ermahnung verbirgt sich die lange und außerordentlich lebendige thematische Tradition des *Carpe diem* („Pflücke den Tag“). Sie hat ihren Ursprung bei dem römischen Dichter Horaz (65–8 v. Chr.), in dessen Oden es an einer Stelle heißt: „Dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero“ („Noch während wir reden, ist die missgünstige Zeit schon entflohen: Pflücke den Tag, und glaube so wenig wie möglich an den nächsten!“) (*Carmina* 1, 11).

Was an Baudelaires Text lässt uns – jenseits der inhaltlichen Traditionsanbindung, die natürlich nicht offensichtlich ist und einen gewissen literarhistorischen Überblick verlangt, – sogleich merken, dass wir es mit „Literatur“ zu tun haben? Nun, der Text ist in ungewöhnlich hohem Maße strukturiert:

Text 1.1

Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*

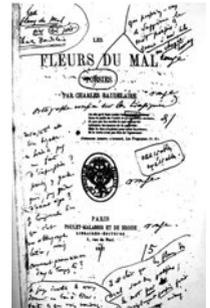


Abb. 1.2

Deckblatt der von Baudelaire selbst korrigierten Erstausgabe 1857

Inhalt und thematische Tradition

Form und ‚poetische‘ Sprache: Poetizität

Zunächst durch die Verse, die die Sätze in gleichlange metrische Einheiten (hier Zwölfsilbler, der sog. Alexandriner, frz. *alexandrin*) teilt (siehe dazu Einheit 6.3.1), dann durch die Strophen (2 Quartette und 2 Terzette, also ein Sonett, frz. *sonnet*), schließlich durch den Reim, der die Wörter an den Versenden durch ihren Gleichklang ab der letzten betonten Silbe assoziiert (*téné-breuse-creuse-peureuse-aventureuse* usw.), wodurch sich für den Gesamttext das Schema /abba abba cdc dee/ ergibt. Daneben gibt es Reime im Silben- oder Wortanlaut (Stabreim, *Alliteration*, frz. *allitération*), so etwa in Vers 5 („la pierre, op-primant ta poitrine peureuse“). Weiter fallen einige Besonderheiten in der sprachlich-stilistischen Gestaltung auf. „Schlafen“ („dormiras“, V. 1) für „tot sein“ ist noch eine relativ konventionelle Metapher. Weniger geläufig erscheinen hingegen die Begriffe „alcôve“ und „manoir“ für die Ruhestätte – ihr Kontext ist ein historischer, nämlich der des Feudaladels und der Hocharistokratie („manoir“ als Herrschaftssitz, „alcôve“ als der Teil des Gemachs, in dem sich das Bett befand oder aber literarische Salons des klassischen Zeitalters stattfanden); im heutigen Sprachgebrauch wirken sie altertümlich oder eben ‚poetisch‘. Ähnliches gilt für „courtisane“ als Synonym für „Geliebte“. Das Herz („cœur“, V. 7) wird personifiziert, da ihm die grundsätzliche Fähigkeit zugesprochen wird zu wollen („vouloir“, V. 7, ohne grammatisches Objekt, was ebenfalls sprachlich recht ungewöhnlich ist), ebenso das Grab („tombeau“, V. 9), das als Vertrauter des Dichters erscheint und insofern dessen Platz einnimmt, als es seine Ermahnung nach dem Tod fortsetzt. Im letzten Vers, der die Pointe des Textes darstellt, wird das Verb „ronger“ (nagen) in ungewöhnlicher Weise, nämlich zugleich in zwei Kontexten verwendet: In Bezug auf den Wurm wörtlich, in Bezug auf die Reue metaphorisch. Dieses rhetorische Verfahren nennt man *Zeugma* (frz. *zeugme*). Auf der Ebene der Syntax (d. h. des Satzbaus) fallen Wiederholungen am Verseingang (V. 6 und 8) und einige Brüche auf, die für das Französische im Gegensatz zum Deutschen, das zur Bildung von sog. ‚Satzklammern‘ neigt, ungewöhnlich sind, so zwischen Vers 5 (Beginn des Nebensatzes: „Quand la pierre“) und 7 (Fortführung: „Empêchera ton cœur...“), stärker noch zwischen Vers 9 und 12 („Le tombeau [...] Te dira...“). Allen diesen Befunden 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‘.

Deviationsstilistik im
Formalismus

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 Baudelaires Gedicht tut, wenn es die Doppelbedeutung des Verbs „ronger“ durch seinen ungewöhnlichen Gebrauch wahrnehmbar macht. Innovation und Abweichung wird so zum entscheidenden Wesensmerkmal ‚poetischer‘ Sprache und damit der Literatur.

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 übersehen 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 Vergleichsfolie heran, so wird das Sprachempfinden des jeweiligen Lesers der Gegenwart zum ausschlaggebenden Kriterium. Im Falle Baudelaires, dessen Texte in relativer zeitlicher Nähe zu uns stehen, mag die dadurch bedingte Verzerrung noch gering sein, bei sehr alten Texten 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 – ganz zu schweigen von anderen Variablen einer jeden Sprache, in der Terminologie der Linguistik 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

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

Problematik der ‚Abweichung‘

Abweichung noch keine Literatur (Dialekte beispielsweise), andererseits gibt es auch Literatur, die keine wesentliche sprachliche Verfremdung erkennen lässt, wie das nächste Beispiel unserer Lektüreliste zeigt.

Text 1.2 |

Voltaire: *Candide ou l'optimisme* (1759),
Kap. 1 (Auszug)



Abb. 1.3 |

Jean Antoine Houdon:
Büste von Voltaire mit Perücke (1778)

1 Il y avait en Westphalie, dans le château de M. le baron de Thunder-ten-tronckh, un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide.

5 Les anciens domestiques de la maison soupçonnaient qu'il était fils de la sœur de monsieur le baron et d'un bon et honnête gentilhomme du voisinage, que cette demoiselle ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers, et que le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps.

10 Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une tapisserie. Tous les chiens de ses basses-cours composaient une meute dans le besoin; ses palefreniers étaient ses piqueurs; le vicaire du village était son grand aumônier. Ils l'appelaient tous monseigneur, et ils riaient
15 quand il faisait des contes.

Madame la baronne, qui pesait environ trois cent cinquante livres, s'attirait par là une très grande considération, et faisait les honneurs de la maison avec une dignité qui la rendait encore plus respectable. Sa fille Cunégonde, âgée de dix-sept ans, était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante. Le fils du
20 baron paraissait en tout digne de son père. Le précepteur Pangloss était l'oracle de la maison, et le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère.

Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolonigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que, dans ce meilleur
25 des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux et madame la meilleure des baronnes possibles. (Voltaire: 1979, 145f.)

‚Imaginatives‘
Schreiben:
Fiktionalität

Wer diesen Text liest, wird bei hinreichender Kenntnis des Französischen und abgesehen von wenigen Fachbegriffen zunächst kaum jenen sprachlichen oder formalen Widerstand, jene Verfremdung spüren können, die unser erster Ansatzpunkt auf der Suche nach Literarizität gewesen war. In der Tat macht dieser berühmteste *conte philosophique* Voltaires sprachliche Schlichtheit gerade zu seinem erzählerischen Programm, da es ihm darum geht, aus der Perspektive des naiven Titelhelden und mit entsprechender Erzählhaltung einen entlarvenden Blick auf die Wirklichkeit der Zeit und die sie ignorierenden philosophischen Lehrgebäude zu richten. Woran, wenn nicht an der sprachlichen Gestaltung, liegt es dann, dass der Text intuitiv sogleich als ‚Literatur‘ spürbar wird? Die naheliegendste Antwort auf diese Frage könnte

lauten, dass der Text seinen Inhalt recht eindeutig als *erfunden* präsentiert. Dies ist schon zu Beginn feststellbar, da die Eröffnungsformel ein Märchen und damit einen entsprechend geringen Realitätsgehalt erwarten lässt. Das allein wäre freilich noch kein sicheres Zeichen für den nur imaginären Status des Erzählten; es finden sich aber mit dem recht unglaubwürdigen Namen des Barons (1f.) sowie der philosophischen Disziplin des Hauslehrers (23) weitere Anhaltspunkte für diese Annahme. Hinzu kommt, dass Teile der Beschreibung wörtlich genommen kaum plausibel sind, sondern stattdessen eher einer satirischen Absicht entspringen, so die Zeichen der Macht des Barons („car son château avait une porte et des fenêtres“, 11) oder das Gewicht der Baronin als Grundlage ihres Ansehens („la baronne [...] pesait environ trois cent cinquante livres, s’attirait par là une très grande considération“, 16f.). Satire bedeutet nun vielmehr die *imaginative Verzerrung* der Realität als deren Abbildung – wenngleich der Rückschluss des Lesers auf die ‚wahre‘ Welt Dreh- und Angelpunkt solcher Texte bleibt. Voltaires Text ist im strengen Sinne ‚unwahr‘, erfunden, und das sind viele literarische Texte, die wir üblicherweise lesen, auch. Ihr Kennzeichen ist *Fiktionalität* (frz. *fictionnalité*).

Fiktionalität (Adj. fiktional, frz. *fictionnel*) 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 (Adj. fiktiv, frz. *fictif*) bezeichnet die *Existenzweise* von erfundenen, nicht in der Wirklichkeit existierenden Gegenständen. Fiktivität kennzeichnet den Status des *Ausgesagten*.

Definition

Voltaires Text mit dem Titel *Candide* 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 Hauptfigur Candide hingegen ist 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 verbürgerter 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 über Voltaires Helden etwa versteht sich natürlich als Sachtext, d. h. als nicht-fiktionaler, *referenzieller* Text (*texte non-fictionnel*), 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

Fiktionalität als nur
relative Kategorie

Nun ist es nicht immer so einfach wie bei der oben zitierten Passage, 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* 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 er 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.) Dass Fiktionalität auch bei weniger weit zurückreichenden und mythenumwobenen Texten keine eindeutige Größe ist, zeigt das nächste Beispiel unserer Leseliste.

Text 1.3 |

Georges Perec: *La vie mode d'emploi* (1978),
Première partie,
chap. 20 (Auszug)



Abb. 1.4 |

Georges Perec
(1936–1982)

1 NÉCESSAIRE A PAPIER PEINT: mallette plastique comprenant 1 double mètre pliant, 1 paire de ciseaux, 1 roulette, 1 marteau, 1 règle métallique 2 m, 1 tournevis contrôleur de courant, 1 émergeur, 1 couteau, 1 brosse, 1 fil à plomb, 1 paire tenailles, 1 couteau de peintre, 1 sabre. Long. 45, larg. 30, haut. 5 8 cm. Poids 2,5 kg. Garantie totale 1 an.

AGRAFEUSE A PAPIER PEINT. Peut recevoir des agrafes de 4, 6, 8, 10, 12 et 14 mm. Livrée dans un coffret métallique contenant une boîte d'agrafes de chaque dimension, soit 6 boîtes représentant 7000 agrafes. Brochure explicative. Accessoires: couteau à préformer, adaptateur (télévision, téléphone, fil 10 électrique). Arrache-agrafes, lame coupe-tissu, cale aimantée. Garantie totale 1 an.

NÉCESSAIRE A PEINTURE comprenant: 1 bac plastique 9 litres, 1 grille essorage, 1 rouleau polyamide 175 mm, 1 manchon mousse, 1 manchon mohair pour laquer, 1 pinceau rond Ø 25 mm SOIE PURE longueur 60 mm, 15 4 pinceaux plats largeur 60, 45, 25 et 15 mm, épaisseur 17, 15, 10 et 7 mm. SOIE PURE. Qualité extra. Longueur 55, 45, 38, 33 mm. Garantie totale 1 an.

PISTOLET A PEINTURE à buses interchangeable livré avec buses jet rond et jet plat. Compresseur à membrane, corps en fonte d'aluminium. Pression max 3 kg/cm², débit max 7 m³/h. Soufflette à gâchette, gonfleur à manomètre. Moteur 20 électrique 220 V 1/3 CV avec interrupteur marche-arrêt, câble d'alimentation 2 m avec prise de terre. Alimentation air 4 m avec raccord bronze. Poids total 12 kg. Garantie totale 1 an. (Perec: 1978, 102)

Entpragmatisierung

Dieser Text liefert eine systematische Zusammenstellung von Tapezier- und Malerbedarf mit detaillierten Produktangaben, wie man sie in Katalogen findet. Wie häufig ist eine Entscheidung über Fiktionalität oder Referenzialität hier schwierig – ich kann nicht wissen, ob dieser Text auf einen Katalog einer

imaginären oder unserer (bzw. Perecs) realen Welt verweist. Allerdings setzt der Text, in Umkehrung des Verfahrens von Beispiel 1.2, Signale eher in Richtung Referenzialität: Die Aufstellung mit ihrer geradezu bürokratischen Genauigkeit scheint aus einem Sachtext kopiert oder diesem nachempfunden zu sein (was der Romantitel „mode d’emploi“ zugleich spielerisch andeutet), zumal sie auf gewohnte literarische Grundmuster verzichtet, denn es wird offenkundig nichts erzählt (stattdessen vielmehr ‚aufgezählt‘, was etwas völlig anderes ist) und es gibt kein erkennbares Subjekt, das die Aufzählung verantworten oder sich sonstwie artikulieren würde. Lediglich eine Form von Reim („Garantie totale 1 an“) und syntaktische Parallelität der ‚Strophen‘ wäre zu erkennen, die jedoch sowohl metrisch (Verse) als auch inhaltlich kaum gewöhnlichen Gedichtstrophen ähneln. Was macht diesen Text also ‚literarisch‘? Vergleichen wir ihn mit einem entsprechenden Sachtext, so fällt auf, dass wir an Perecs Version mit gänzlich anderen Absichten herangehen und daher auch anders auf sie reagieren. Der Text löst Rätselraten oder vielleicht Belustigung aus, in einem Maße, wie das dem gleichen Text, den ich auf der Suche nach einem bestimmten Werkzeug konsultiere, nie gelänge. Das liegt daran, dass wir den Roman etwa zur Unterhaltung aus dem Regal gegriffen haben und nun feststellen, dass er das nicht oder nur in Form einer Unterhaltung ‚zweiter Ordnung‘ leistet (die in der unterhaltsamen Überraschung liegen könnte, *nicht* unterhalten zu werden). Oder wir suchen nach dem Sinn ‚hinter‘ diesem Text und fragen uns stirnrunzelnd, was Perec uns wohl damit ‚sagen will‘. Wie auch immer: Diese ‚literarischen‘ Lesarten versuchen jedenfalls nicht, konkrete Handlungsziele mit Informationen aus dem Text zu erreichen, wie dies beim Sachtext der Fall ist: Perecs Aufzählung ist *entpragmatisiert* (*défonctionnalisé*).

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 Stadtplan von Paris würde wohl niemand einen Roman Balzacs heranziehen, um sich über die Topographie der französischen Hauptstadt 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.

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die letzte Feststellung sind sog. *Ready-mades* (frz. *objet trouvé*). 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

Funktionale statt
essenzialistischer
Kriterien

Ready-mades



Abb. 1.5 |

Marcel Duchamp:
Fountain (1917)

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 *objets trouvés* 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 – Beispiel 1.3, ob tatsächlich *Ready-made* oder von Perec ‚erfunden‘, gibt einen Eindruck davon. 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 1.1 |

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

Auslösende Faktoren
‚ästhetischer‘
Aufnahme

Medialer und
institutioneller Kontext

‚Autor-Funktion‘
(Michel Foucault)

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 „Qu'est-ce qu'un auteur?“ 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: Voltaire, Flaubert 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 ver-



Abb. 1.6 |

Jesse Bransford: *Head*
(Michel Foucault)

einfacht (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 Jean-Paul Sartre stammt – er wird dann ediert und in Sartres Gesamtausgabe publiziert, eventuell von Literaturwissenschaftlern kommentiert usw. 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 (s. hierzu 12.2.2).

Spätestens das letztgenannte Beispiel zeigt, 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 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: Unsere Leseliste führt beispielsweise mit Voltaires *Dictionnaire philosophique*, d. h. einem Wörterbuch, den *Mémoires* des Duc de Saint-Simon, also einer Mischung aus autobiographischem und historiographischem Text, sowie der *Histoire naturelle, générale et particulière* von Buffon, einer naturwissenschaftlichen Enzyklopädie, gleich drei klar nicht-fiktionale Werke auf. Sie stehen auf der Liste, so könnte man argumentieren, weil ihre Kenntnis für angehende Romanisten zur Kontextualisierung von Literatur, zum Verständnis des geistigen und geschichtlichen Hintergrunds einer Epoche unabdingbar erscheint. Damit würde man aber einmal mehr darauf hinweisen, 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 Beispiel 1.3 bereits sahen. So klar die Kategorie ‚Literatur‘ im Alltagsgebrauch auch sein mag und so sehr die erwähnten Charakteristika

‚Literatur‘: Kategorie mit klarem Zentrum und unscharfen Rändern