

978-3-476-15246-6 Eagleton, Einführung in die Literaturtheorie

5., durchgesehene Auflage

© 2012 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



J.B.METZLER

1. Einleitung: Was ist Literatur?

Wenn es so etwas wie Literaturtheorie gibt, dann muss es offensichtlich wohl auch etwas namens Literatur geben, womit sich diese Theorie beschäftigt. Wir können also zuerst einmal die Frage stellen: Was ist Literatur?

Es gibt die unterschiedlichsten Versuche zur Definition von Literatur. Man kann sie beispielsweise als ›imaginatives‹ Schreiben im Sinne von ›Fiktion‹ definieren – als ein Schreiben, das nicht im wörtlichen Sinne ›wahr‹ ist. Aber schon bei flüchtigster Betrachtung dessen, was normalerweise unter der Überschrift ›Literatur‹ zusammengefasst wird, zeigt sich, dass diese Definition nicht ausreicht. Die englische Literatur des 17. Jahrhunderts umfasst die Dramen Shakespeares und Websters, die Gedichte Marvells und die Epen Miltons; aber sie erstreckt sich auch auf die Essays von Francis Bacon, die Predigten von John Donne, John Bunyans religiös-allegorische Autobiografie und das, was Sir Thomas Browne geschrieben hat, was immer es auch sein mag. Mit einem kleinen Zugeständnis kann man sogar Hobbes' *Leviathan* oder Clarendons *History of the Rebellion* miteinbeziehen. Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts umfasst neben Corneille und Racine die Maximen von Rochefoucauld, die Beerdigungspredigten von Bossuet, Boileaus Abhandlungen über Poetik, Madame de Sévigné's Briefe an ihre Tochter und die philosophischen Schriften von Descartes und Pascal. Im 19. Jahrhundert umfasst die englische Literatur Lamb (nicht aber Bentham), Macaulay (aber nicht Marx), Mill (aber weder Darwin noch Herbert Spencer).

Die Unterscheidung zwischen ›Fakten‹ und ›Fiktion‹ scheint uns also nicht sehr weit zu bringen, nicht zuletzt, weil die Unterscheidung selbst häufig fragwürdig ist. So wird beispielsweise argumentiert, dass unsere moderne Opposition von ›historischer‹ und ›künstlerischer‹ Wahrheit auf die frühen isländischen Sagen gar nicht anwendbar sei. Im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wurde das englische Wort für Roman, ›novel‹, anscheinend sowohl für wahre als auch für fiktive Ereignisse verwendet, selbst Zeitungsberichte wurden kaum als faktisch betrachtet. Romane und Zeitungsberichte waren weder eindeutig faktisch noch eindeutig fiktiv: Unsere eigene scharfe Trennung zwischen den beiden Kategorien traf einfach nicht zu. Edward Gibbon war zweifellos überzeugt, dass er die historische Wahrheit aufschrieb,

und das glaubten vielleicht auch die Verfasser der *Genesis*, aber heute werden sie von einigen als Tatsache, von anderen als Fiktion gelesen; auch John Henry Newman dachte sicherlich, dass seine theologischen Meditationen wahr seien, aber heute sind sie für viele Leser/innen ›Literatur‹. Darüber hinaus schließt ›Literatur‹ zwar viele ›faktischen‹ Schriften mit ein, sondert aber auch viel Fiktives aus. Der Comic Strip *Superman* und Silvia-Romane sind fiktionale Werke, werden aber im Allgemeinen nicht als Literatur betrachtet, und bestimmt nicht zu ›der Literatur‹ gezählt. Wenn Literatur ›kreatives‹ oder ›imaginatives‹ Schreiben bedeutet, heißt das dann, dass Geschichte, Philosophie und Naturwissenschaften un kreativ und un imaginativ sind?

Vielleicht braucht man überhaupt einen ganz anderen Ansatz. Vielleicht ist Literatur nicht darüber definierbar, ob sie fiktional oder ›imaginativ‹ ist, sondern weil sie eine spezifische Art der Sprachverwendung darstellt. Mit dieser Theorie wird Literatur zu einer Art des Schreibens, die mit den Worten des russischen Kritikers Roman Jakobson »eine organisierte Gewalt, begangen an der einfachen Sprache« darstellt. Literatur verändert und intensiviert die Alltagssprache, weicht systematisch von ihr ab. Wenn Sie sich mir an der Bushaltestelle nähern und murmeln: »Du noch unberührte Braut der Stille«, wird mir sofort bewusst, dass ich mich in der Gegenwart des Literarischen befinde. Das weiß ich, weil die Dichte, der Rhythmus und der Klang der Worte ihre erkennbare Bedeutung bei weitem überwiegen – oder, wie die Linguisten es technischer ausdrücken könnten, es besteht hier ein Ungleichgewicht zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. Die Sprache lenkt die Aufmerksamkeit auf sich selbst und prunkt auf eine Weise mit ihrer materiellen Substanz, wie es Äußerungen wie »Wissen Sie nicht, dass die Busfahrer streiken?«, nicht tun.

Tatsächlich war dies die Definition des ›Literarischen‹, die in der Folge von den russischen Formalisten entwickelt wurde, unter ihnen Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Osip Brik, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum und Boris Tomaševkij. Die Formalisten traten in Russland in den Jahren vor der Oktoberrevolution des Jahres 1917 hervor und erlebten ihre Blütezeit in den 1920er Jahren, ehe sie vom Stalinismus völlig zum Schweigen gebracht wurden. Als eine Gruppe militanter, polemischer Kritiker verwarfen sie die quasi-mystischen Doktrinen des Symbolismus, von denen die Literaturkritik vor ihnen beeinflusst war, und lenkten mit praktischem, wissenschaftlichem Geist die Aufmerksamkeit auf die materielle Seite des literarischen Textes. Literaturwissenschaft und Kritik sollten die Kunst vom Geheimnisvollen, Mysteriösen trennen und sich damit befassen, wie der literarische Text wirklich funktioniert: Literatur sei keine Pseudo-Religion, Psychologie

oder Soziologie, sondern eine spezifische sprachliche Struktur. Sie hat ihre eigenen, speziellen Gesetze, Strukturen und Verfahren, die als solche untersucht und nicht auf etwas anderes reduziert werden sollten. Das literarische Werk ist weder ein Transportmittel für Ideen noch die Widerspiegelung der sozialen Realität oder die Verkörperung einer transzendentalen Wahrheit: Es ist ein materielles Faktum, dessen Funktionen analysiert werden können, so ähnlich, wie wenn man eine Maschine untersucht. Es besteht aus Wörtern, nicht aus Objekten oder Gefühlen, und es ist ein Fehler, den Ausdruck des Denkens eines Autors oder einer Autorin darin zu sehen. Puškins *Evgenij Onegin*, bemerkte Osip Brik einmal leichthin, wäre auch geschrieben worden, wenn Puškin nie gelebt hätte.

Der Formalismus stellte im Grunde die Anwendung der Linguistik auf das Literaturstudium dar; und da die in Frage kommende Linguistik eine formale war, die sich mehr mit den Strukturen der Sprache beschäftigte als mit dem, was vielleicht gerade gesagt wurde, übergingen die Formalisten die Analyse des literarischen ›Inhalts‹ (wo man immer der Psychologie oder Soziologie anheimfallen konnte) zugunsten des Studiums der literarischen Form. Weit davon entfernt, die Form als Ausdruck des Inhalts zu sehen, stellten sie dieses Verhältnis auf den Kopf: der Inhalt war nur die ›Motivation‹ für die Form, Anlass oder Gelegenheit für eine bestimmte Art von formaler Übung. *Don Quixote* handelt nicht ›von‹ der gleichnamigen Figur: Die Figur ist nur ein Verfahren, um die verschiedenen Erzähltechniken zusammenzuhalten. Und Orwells *Animal Farm (Die Farm der Tiere)* wäre für die Formalisten keine Allegorie auf den Stalinismus; ganz im Gegenteil, der Stalinismus bildete einfach eine günstige Gelegenheit für die Konstruktion einer Allegorie. Dieses starrsinnige Beharren war es auch, das den Formalisten seitens ihrer Gegner ihren Schimpfnamen eingebracht hat; und obwohl sie nicht bestritten, dass Kunst in Beziehung zur sozialen Realität steht – tatsächlich hatten einige von ihnen enge Verbindungen zu den Bolschewiki – erklärten sie provokativ, dass diese Beziehung den Kritiker nichts angehe.

Der Ausgangspunkt der Formalisten lag darin, das literarische Werk als eine mehr oder weniger willkürliche Ansammlung von ›Verfahren‹ zu sehen, und erst später verstanden sie diese als zueinander in Beziehung stehende Elemente oder als ›Funktionen‹ innerhalb des Gesamtsystems eines Textes. ›Verfahren‹ schlossen Klang, Bildlichkeit, Rhythmus, Syntax, Metrum, Reim, Erzähltechniken, ja wirklich den ganzen Vorrat an formalen literarischen Elementen ein; und was allen diesen Elementen gemeinsam war, war ihr ›Verfremdungseffekt‹. Es war für die literarische Sprache spezifisch und unterschied sie von anderen

Diskursarten, dass sie die Sprache auf verschiedene Weisen verformte oder ›deformierte‹. Unter dem Druck literarischer Verfahren wurde die normale Sprache intensiviert, verdichtet, verschlungen, zusammengeschoben, auseinandergezogen, auf den Kopf gestellt. Es war ›fremdgemachte‹ Sprache, und aufgrund dieser Verfremdung wurde auch die alltägliche Welt plötzlich fremd und nicht-vertraut. In der Routine der Alltagssprache würden unsere Wahrnehmungen von und unsere Reaktionen auf die Wirklichkeit schal, abgestumpft, oder wie die Formalisten sagen würden, ›automatisiert‹. Indem Literatur uns ein dramatisches Sprachbewusstsein aufzwingt, erneuert sie diese gewohnheitsmäßigen Reaktionen und macht die Gegenstände ›wahrnehmbarer‹. Wenn man mit der Sprache auf eine anstrengendere, bewusstere Art als sonst ringen muss, wird die Welt, die von dieser Sprache enthalten wird, lebendig erneuert. Die Lyrik von Gerard Manley Hopkins (1844-1889) könnte hierfür als besonders anschauliches Beispiel dienen. Der literarische Diskurs entfremdet uns von der Alltagssprache und verfremdet diese, ermöglicht uns aber paradoxerweise zugleich reichere, innigere Erfahrungen. Die meiste Zeit atmen wir Luft, ohne uns dessen bewusst zu sein: Wie die Sprache ist Luft das Medium, in dem wir uns bewegen. Aber wenn die Luft plötzlich dick oder verpestet ist, werden wir gezwungen, mit neuer Wachsamkeit auf unser Atmen zu achten, und dies kann sich vielleicht in einer verstärkten Wahrnehmung unserer Körperfunktionen auswirken. Wir lesen die hingekritzelte Notiz eines Freundes, ohne uns groß Gedanken über ihre narrative Struktur zu machen; aber wenn eine Geschichte abbricht und neu einsetzt, ständig von einer Erzählebene zur anderen wechselt und den Höhepunkt hinauszögert, um uns in Spannung zu halten, wird uns aufs neue bewusst, wie sie konstruiert ist, während vielleicht gleichzeitig unser Erlebnis sich intensivieren kann. Die Fabel, würden die Formalisten argumentieren, benutzt ›behindernde‹ oder ›retardierende‹ Verfahren, um unsere Aufmerksamkeit zu erhalten, und in der literarischen Sprache werden diese Verfahren ›offengelegt‹. Das bewegt Viktor Šklovskij zu der hinterhältigen Bemerkung über Laurence Sternes *Tristram Shandy*, einen Roman, der seinen eigenen Verlauf so sehr behindert, dass es ihm kaum gelingt, anzufangen, dass dies ›der typischste Roman der Weltliteratur‹ sei.

Die Formalisten sahen also die literarische Sprache als eine Reihe von Abweichungen von einer Norm, eine Art sprachlicher Gewalt: Literatur ist eine ›besondere‹ Art von Sprache, im Gegensatz zu der ›normalen Sprache‹, die wir gewöhnlich benutzen. Aber das Erkennen einer Abweichung schließt mit ein, dass man die Norm, von der sie abweicht, identifizieren kann. Obwohl die ›normale Sprache‹ eine heiß-

geliebte Vorstellung bei einigen Oxford-Philosophen ist, hat die ›normale Sprache‹ dieser Philosophen wenig mit der ›normalen Sprache‹ der Hafenarbeiter von Glasgow zu tun. Und die Sprache, die beide gesellschaftlichen Gruppen benutzen, wenn sie Liebesbriefe schreiben, unterscheidet sich normalerweise von der Art, wie sie sich mit ihrem Gemeindepfarrer unterhalten. Die Vorstellung, dass es eine einzige ›normale‹ Sprache gibt, eine gemeinsame Währung, an der alle Mitglieder der Gesellschaft teilhaben, ist eine Illusion. Jede wirkliche Sprache besteht aus einer hochkomplexen Bandbreite von Diskursen, die sich entsprechend der Klassen-, Regional-, Geschlechts- und Statuszugehörigkeit etc. unterscheiden, und die auf keinen Fall problemlos zu einer homogenen Sprachgemeinschaft vereinheitlicht werden können. Eines Menschen Norm kann des anderen Abweichung sein: ›Weiher‹ für ›kleiner See‹ mag in einer Gegend poetisch, in einer anderen ›normale‹ Sprache sein. Selbst der ›prosaischste‹ Text des 15. Jahrhunderts kann aufgrund seiner Archaismen für uns heute ›poetisch‹ klingen. Wenn wir über einen einzelnen, isolierten Zettel mit Schriftzeichen aus einer lange verschwundenen Zivilisation stolpern sollten, könnten wir vom bloßen Anschein nicht sagen, ob es sich um ›Poesie‹ handelt, da wir keinen Zugang mehr zu den ›normalen‹ Diskursen jener Gesellschaft hätten; und selbst wenn weitere Nachforschungen ergäben, dass der Text ›abweichend‹ ist, würde dies noch immer nicht beweisen, dass es sich um Poesie handelt, da nicht alle Abweichungen poetisch sind; Slang, beispielsweise. Wir könnten aufgrund bloßer Betrachtung nicht feststellen, ob nicht ein Stück ›realistischer‹ Literatur vorliegt, ohne weitere Informationen darüber zu haben, welche Funktion das Textstück innerhalb der fraglichen Gesellschaft hatte.

Nicht etwa, dass die Formalisten dies nicht bemerkt hätten. Sie erkannten, dass Normen und Abweichungen sich von einem sozialen oder historischen Kontext zum anderen veränderten – dass ›Poesie‹ in diesem Sinne davon abhängt, wo man sich zufällig gerade befindet. Die Tatsache, dass ein Stück Sprache eine ›verfremdende‹ Wirkung hatte, war keine Garantie dafür, dass dies immer und überall der Fall sein würde: Es ›verfremdete‹ nur vor einem bestimmten normativen sprachlichen Hintergrund, und wenn dieser sich änderte, wäre der Text möglicherweise nicht mehr als literarisch wahrnehmbar. Wenn jeder Ausdrücke wie ›unberührte Braut der Stille‹ in gewöhnlichen Kneipengesprächen verwenden würde, so würde diese Art der Sprache vielleicht aufhören, ›poetisch‹ zu sein. Für die Formalisten war Literarizität mit anderen Worten eine Funktion der *differenziellen* Beziehungen zwischen einer Art von Diskurs und einer anderen; sie war nicht ein ewig gegebenes Gut. Sie waren nicht darauf aus, ›Literatur‹, son-

dern ›Literarizität‹ zu definieren – besondere Verwendungen von Sprache, die in ›literarischen‹ Texten, aber auch vielerorts außerhalb derselben gefunden werden konnten. Jeder, der glaubt, dass ›Literatur‹ durch solche speziellen Verwendungsarten von Sprache definiert werden kann, muss der Tatsache ins Gesicht sehen, dass es in der Sprache des Ruhrpotts vielleicht mehr Metaphern gibt als bei Rilke. Es gibt keine ›literarischen‹ Verfahren – Metonymie, Synekdoche, Litotes, Chiasmus etc. –, die nicht auch häufig im alltäglichen Diskurs verwendet würden.

Nichtsdestotrotz gingen die Formalisten weiter davon aus, dass das Wesen der Literatur in der ›Verfremdung‹ besteht. Sie relativierten diesen Gebrauch von Sprache einfach nur und sahen ihn als ein Kontrastmoment zwischen einer Redeweise und einer anderen. Aber was passiert, wenn ich von jemandem am Nebentisch in der Kneipe die Bemerkung höre: »Das ist aber eine krakelige Handschrift!« Ist das ›literarische oder ›nicht-literarische‹ Sprache? Tatsächlich ist es ›literarische‹ Sprache, denn es stammt aus Knut Hamsuns Roman *Hunger*. Aber wie kann ich wissen, dass es ›literarisch‹ ist? Als sprachliche Äußerung zieht es schließlich keine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Eine Antwort auf die Frage, wie ich herausfinden kann, dass das literarisch ist, lautet, dass es aus Knut Hamsuns Roman *Hunger* stammt. Es ist Teil eines Textes, den ich als ›fiktional‹ gelesen habe, der sich als ›Roman‹ ankündigt, den man auf universitäre Literaturleselisten setzen kann etc. Der *Kontext* sagt mir, dass es literarisch ist; aber die Sprache selbst hat keine inhärenten Fähigkeiten oder Eigenschaften, die sie von anderen Diskursarten unterscheiden könnten, und man könnte es sehr wohl in einer Kneipe äußern, ohne für seine literarische Gewandtheit Bewunderung zu ernten. Eine formalistische Literaturauffassung bedeutet in Wirklichkeit, dass man sämtliche Literatur als *Poesie* begreift. Auffälligerweise haben die Formalisten, wenn es um die Betrachtung eines Prosatextes ging, häufig einfach die Techniken, die sie bei der Lyrikuntersuchung anwandten, übertragen. Aber Literatur wird meistens als etwas begriffen, was mehr als nur die Lyrik umfasst – etwas, was beispielsweise realistische oder naturalistische Werke einschließt, die nicht in irgendeiner auffallenden Weise von sprachlicher Selbstdarstellung geprägt sind. Manchmal wird ein Text gerade deshalb als ›gut‹ bezeichnet, weil er *nicht* ungebührlich Aufmerksamkeit auf sich zieht: Er wird für seine lakonische Schlichtheit oder seine unterkühlte Nüchternheit bewundert. Und was ist mit Witzen, Fußball-Schlachtrufen und Slogans, Zeitungüberschriften und Reklamesprüchen, die sprachlich oft brilliant sind, im Allgemeinen jedoch nicht als Literatur eingeordnet werden?

Ein anderes Problem in Sachen ›Verfremdung‹ besteht darin, dass es keine Schreibweise gibt, die mit genügend Scharfsinn nicht als verfremdend gelesen werden könnte. Nehmen Sie eine prosaische, ziemlich unzweideutige Aussage, wie man sie manchmal in U-Bahnhöfen findet: »Hunde müssen auf der Rolltreppe getragen werden.« Dies ist vielleicht nicht so unzweideutig, wie es auf den ersten Blick scheint: Heißt das, man *muss* auf der Rolltreppe einen Hund tragen? Wird man von der Benutzung der Rolltreppe ausgeschlossen, wenn man nicht irgendeinen herumstreunenden Köter findet, den man auf dem Weg nach oben umklammern kann? Viele anscheinend einfache Mitteilungen enthalten solche Zweideutigkeiten. Aber selbst wenn man solche beunruhigenden Zweideutigkeiten beiseite lässt, ist es sicher offensichtlich, dass das Hinweisschild in der U-Bahn als Literatur gelesen werden könnte. Man könnte sich vom weichen Klang der ersten beiden Zweisilber mit ihren Nasalen gefangen nehmen lassen, würde in Gedanken weit abschweifen, wenn man bei dem anspielungsreichen »getragen« angelangt wäre, und dem suggestiven Widerhall der Würde, lahmen Hunden durchs Leben zu helfen, erliegen; und vielleicht könnten Sie im Wort ›Rolltreppe‹ schließlich genau den Rhythmus und die Modulation entdecken, die das Rollen, die Auf- und Abwärtsbewegung des Gegenstandes selbst imitierten. Das mag ja alles ein sinnloses Unterfangen sein, aber auch nicht bedeutend sinnloser als die Behauptung, aus der poetischen Beschreibung eines Duells das Klirren der Degen herauszuhören, und es hat wenigstens den Vorteil, nahezulegen, dass ›Literatur‹ vielleicht zumindest ebenso sehr davon abhängt, was Menschen mit Texten machen, wie davon, was die Texte mit ihnen machen.

Selbst wenn wir das Hinweisschild auf diese Art lesen, hätten wir es immer noch als *Poesie* gelesen, die nur einen Teil dessen darstellt, was die Literatur beinhaltet. Wir wollen deshalb eine andere Möglichkeit der Fehlinterpretation des Schildes in Betracht ziehen, die uns vielleicht ein bisschen weiterbringt. Man stelle sich einen Betrunkenen vor, der spät nachts am Handlauf der Rolltreppe hängt, den Hinweis minutenlang mühselig entziffert und dann vor sich hin murmelt: »Wie wahr!« Was für eine Art von Fehler liegt hier vor? Was der Betrunkene wirklich macht, ist die Mitteilung als eine Art Aussage von allgemeiner, vielleicht sogar kosmischer Bedeutung zu verstehen. Indem er bestimmte Lesekonventionen auf diese Wörter anwendet, löst er sie aus ihrem unmittelbaren Kontext heraus und verallgemeinert sie über ihre pragmatische Absicht hinaus zu etwas mit einer breiteren und vermutlich auch größeren Bedeutung. Diese Vorgehensweise ist wohl sicherlich auch bei dem, was man Literatur nennt, beteiligt. Wenn ein Dich-