

Prof. Dr. Nicolas Pethes

# Literatur- und Kulturtheorie

Fakultät für  
**Kultur- und  
Sozialwissen-  
schaften**

---

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

# Inhalt

Vorwort .....	2
Vorbemerkung zur Überarbeitung 2018 .....	3
Die Autoren.....	4
Einführungen zur Literaturtheorie .....	5
1. Dimensionen der Literaturtheorie.....	7
1.1 Was ist Literatur?.....	7
1.1.1 Rhetorik .....	9
1.1.2 Ästhetik.....	12
1.1.3 Form.....	16
1.1.4 Institution und Funktion.....	18
1.1.5 Semiotik und Medienkultur .....	21
1.2 Was ist Kultur? .....	25
1.3 Literatur im kulturellen Kontext.....	29
2. Text und Kontext: Literaturtheoretische Ansätze von der Hermeneutik bis zur Diskursanalyse .....	35
2.1 Hermeneutik (von Michael Volmer).....	35
2.2 Werkimmanenz (von Michael Volmer) .....	44
2.3 Sozialgeschichte .....	49
2.4 Strukturalismus.....	52
2.5 Dekonstruktion .....	57
2.6 Diskursanalyse.....	65
3. Kulturpoetik: Kulturwissenschaftliche Modelle in der Literaturtheorie.....	74
3.1 Zwei Kulturen?.....	74
3.2 Kultursemiotik.....	78
3.3 New Historicism.....	81
3.4 Gender Studies (von Irina Gradinari) .....	87
4. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen im Schwerpunkt ‚Literaturwissenschaft‘ .....	95
4.1 Mediengeschichte .....	95
4.2 Anthropologie.....	97
4.3 Kulturelle Differenz.....	99
4.4 Textualität von Kultur .....	101
4.5 Kulturelles Gedächtnis .....	103

## Vorwort

Wie die Literaturwissenschaft als ganze, die Geschichte der literarischen Epochen und Gattungen und die verschiedenen Methoden der Textanalyse, ist auch die Theorie der Literatur ein weites Feld. Es kann im Rahmen eines Studienbriefs nicht in all seinen Dimensionen und Tiefenstrukturen vermessen werden. Der Fokus der vorliegenden Einführung liegt daher auf den wichtigsten literaturtheoretischen Konzepten, mit deren Hilfe der kulturwissenschaftliche Schwerpunkt des Fachs erklärt und verstanden werden kann. In Teilen setzen die nachfolgenden Ausführungen die Inhalte der drei übrigen Studienbriefe des Moduls zur Fachstruktur, zur Literaturgeschichte und zur Textanalyse voraus, weswegen deren Lektüre vorab empfohlen wird.

Im Materialband zu diesem Studienbrief sind zusätzlich Auszüge aus Texten der hier vorgestellten Literaturtheoretiker bzw. einschlägige Darstellungen der fraglichen Paradigmen abgedruckt. Die Reihenfolge dieser Materialien orientiert sich dabei am Argumentationsgang des Studienbriefs: Auf definitorische Texte zum Literatur- und Kulturbegriff sowie ein Beispiel für ein kulturell kontextualisiertes Modell der Literatur folgen zunächst fünf Beispieltexzte zu den in Kapitel 2 sowie 3.3 vorgestellten Theorien und anschließend fünf Beispieltexzte zu den in Kapitel 4. präsentierten literaturwissenschaftlichen Schwerpunkten im weiteren Verlauf des Studiengangs. Dieses vierte Kapitel des Studienbriefs kann als eine kurze theoretische Grundlegung der Module L2 bis L6 des Schwerpunkts „Literatur“ innerhalb des B.A. Studienganges Kulturwissenschaften gelesen werden.

Um die jeweiligen Argumentationsschritte der Theorien bereits im Verlauf der Lektüre zu veranschaulichen, werden Sie am Ende jedes Unterkapitels ihre beispielhafte Anwendung auf die Analyse eines literarischen Werks finden, nämlich Georg Büchners Dramenfragment *Woyzeck* von 1837. Für das Verständnis des Studienkurses ist die Lektüre dieser exemplarischen Exkurse nicht notwendig, Sie können die kleingedruckten Passagen am Ende der jeweiligen Kapitel daher auch überspringen. Sie können sich aber auch vorab mit Büchners Text vertraut machen – am besten anhand der vier Entwurfsstufen H1-4, wie sie in der Poschmann-Ausgabe von Büchners Werken und Briefen von 2006 (aus dem Deutschen Klassiker Verlag im Taschenbuch) abgedruckt sind – und auf diese Weise die theoretischen Modelle anhand eines konkreten Beispiels nachvollziehen. Dabei werden Sie sehen, wie ein und derselbe literarische Text aus der Perspektive verschiedener Literaturtheorien ganz unterschiedliche Deutungsdimensionen an den Tag legt, und in welcher Weise man sinnvoll kulturwissenschaftliche Inhalte anhand einer Analyse literarischer Texte diskutieren kann.

*Professor Dr. Nicolas Pethes*

## Vorbemerkung zur Überarbeitung 2018

Der Studienbrief 03534 „Literatur- und Kulturtheorie“, der seit dem Wintersemester 2008/2009 im Modul L1 des B.A. Studienganges „Kulturwissenschaften“ eingesetzt wird, wurde zum Wintersemester 2018/19 überarbeitet. Die von Michael Volmer, M.A., verfassten Abschnitte zur Hermeneutik (Kap. 2.1) und zur Werkimmanenz (Kap. 2.2) und der Abschnitt von Junior-Professorin Dr. Irina Gradinari zu den Gender Studies (Kap. 3.4) wurden neu in den Studienbrief aufgenommen.

Der Text des Studienbriefs ist redaktionell durchgesehen und die Literaturangaben sind aktualisiert und ergänzt worden.

Die Literaturhinweise zu den einzelnen Abschnitten dieses Studienbriefs stellen keine verbindliche Zusatzlektüre dar (etwa im Hinblick auf die Modulprüfung). Sie sollen vielmehr – bei Interesse an einzelnen Theoriekonzepten – der selbständigen Vertiefung dienen. Weitere und speziellere wissenschaftliche Literatur finden Sie in den angegebenen Lexikonartikeln des „Reallexikons für deutsche Literaturwissenschaft“ und dem „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“.

Eine Liste mit allgemeinen Einführungen und Überblicksdarstellungen zur Literaturtheorie finden Sie auf Seite 5–6.

*Dr. Ulf-Michael Schneider*

## Die Autoren

Dr. phil. NICOLAS PETHES, seit 2014 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. 2005–2009 Professor für Europäische Literatur und Mediengeschichte an der FernUniversität in Hagen, 2009–2014 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Forschungsschwerpunkte: Literaturgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Literatur- und Kulturtheorie, Kulturelles Gedächtnis, Mediengeschichte der Literatur, Literatur und Wissen, Populärkultur.

Publikationen u.a.: Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts (Göttingen: Wallstein 2007); Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien – zur Einführung (Hamburg: Junius 2008); Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise (Konstanz: Konstanz University Press 2016).

\*\*\*

Dr. phil. IRINA GRADINARI, seit 2017 Junior-Professorin für literatur- und medienwissenschaftliche Genderforschung an der FernUniversität in Hagen. 2010–2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt Universität Berlin und der Universität Trier. Seit 2016 Vorstandsmitglied der deutschen Fachgesellschaft Geschlechterstudien.

Forschungsschwerpunkte u.a.: Gender-, Queer- und Postcolonial Studies, Feministische Filmgeschichte und –Theorie, Genre und Gender, Genre Studies, Memoria-Theorien und Erinnerungskulturen.

Publikationen u.a.: Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa (Bielefeld: Transcript 2011); Mhrsg.: Verirrt –Versteckt –Verschollen: Reisen und Nicht-Wissen. (Zusammen mit Dorit Müller und Johannes Pause) (Wiesbaden: Reichert 2016), Wissensraum Film (zusammen mit Dorit Müller und Johannes Pause) (Wiesbaden: Reichert 2014).

\*\*\*

MICHAEL VOLMER, M.A., 2002–2010 Studium der Fächer Germanistik und Geschichte an den Universitäten Stuttgart und Duisburg-Essen, 2010–2016 wissenschaftliche Hilfskraft und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft der FernUniversität in Hagen, in dieser Zeit Online-Mentor für das Modul L1 des BA Kulturwissenschaften.

## Einführungen zur Literaturtheorie

ZIMA, PETER V. / HARZER, FRIEDEMANN: [Art.:] Literaturtheorie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 482–485.

[Mit Verweisen auf andere Artikel des Lexikons zu Literaturtheorien]

JAHRAS, OLIVER: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen und Basel: Francke 2004 (= UTB, Bd. 2587).

Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“. Hrsg. von David E. Wellbery. München: C.H. Beck, 5. Aufl. 2007.

BECKER, SABINA: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 2007 (=rororo, Bd. 55686).

Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. und kommentiert von Dorothee Kimmich. Stuttgart: Reclam, vollständig überarb. und aktual. Neuausgabe 2008 (= Reclams Universalbibliothek, Bd. 18589).

EAGLETON, TERRY: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart und Weimar: Metzler, 5. durchges. Aufl. 2012 (= Sammlung Metzler, Bd. 246).

CULLER, JONATHAN: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam, 2. überarb. und aktual. Aufl. 2013 (= Reclams Universalbibliothek, Bd. 17684).

GEISENHANSLÜKE, ACHIM: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 6. erw. Aufl. 2013.

KÖPPE, TILMANN / WINKO, SIMONE: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2. aktual. und erw. Aufl. 2013.

Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Ulrich Schmid. Stuttgart: Reclam 2010 (= Reclams Universalbibliothek, Bd. 15232).

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler, 5. erw. und aktual. Aufl. 2013.

SIMONS, OLIVER: Literaturtheorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 2. überarb. Aufl. 2014 (= Zur Einführung, Bd. 362).

Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. Hrsg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016.

# 1. Dimensionen der Literaturtheorie

## 1.1 Was ist Literatur?

Wie jede andere wissenschaftliche Disziplin verfügt auch die Literaturwissenschaft über eine Theorie. Traditionell definiert man eine solche theoretische Einstellung – abgeleitet vom griechischen Wort *theorízein*, schauen – in Abgrenzung vom praktischen Tun. Für die praktische Dimension literaturwissenschaftlichen Arbeitens haben Sie im Verlauf dieses Moduls bereits eine ganze Reihe von Beispielen kennengelernt – von der bibliographischen Recherche über die Versuche, Texte bestimmten Gattungen und Epochen zuzuordnen bis hin zu den verschiedenen Methoden der Analyse von Literatur.

Im Gegensatz zu diesen konkreten, immer auf bestimmte Einzeltexte gerichteten, Tätigkeiten, zielt die Literaturtheorie auf eine allgemeine Bestimmung desjenigen, was man als ‚Literatur‘ bezeichnen kann. Allerdings wird sofort deutlich, dass dieser Gegensatz von Praxis und Theorie keineswegs so eindeutig ist, wie es den Anschein hat. Denn offensichtlich beruhen die Auswahl von literarischen Quellen und Forschungsbeiträgen, die historischen Konstruktionen von Gattungen und Epochen sowie vor allem auch die Entscheidung für bestimmte Untersuchungsmethoden immer schon auf einem bestimmten Begriff von Literatur. Umgekehrt ist es nur schwer vorstellbar, dass dieser Begriff von Literatur unabhängig von den beschriebenen literaturwissenschaftlichen Tätigkeiten gewonnen werden könnte. Theorie und Praxis setzen einander daher wechselseitig voraus und sind nur idealtypisch – etwa zu didaktischen Zwecken im Rahmen einer Einführung in der Literaturwissenschaft – zu trennen. Dass es sich so verhält und die Theorie der Praxis ebenso sehr bedarf wie umgekehrt, ist dabei natürlich selbst wieder eine theoretische Einsicht, oder genauer: eine metatheoretische Feststellung, da sie eine theoretische Aussage *über* Theorie und deren Bedingungen ist.

Die wichtigste Konsequenz aus dieser Einsicht in die Untrennbarkeit von literaturwissenschaftlicher Praxis und Theorie ist, dass die Aussagen der letzteren stets in Bezug zu ersterer zu sehen sind und das heißt: historisch konkrete Aussagen und nicht etwa überzeitlich generalisierbare Antworten auf die Frage „Was ist Literatur?“ sind. Auch diese Unterscheidung zwischen historisch relativen und systematisch allgemeinen Aussagen ist wiederum eine metatheoretische, d.h. eine, die die Argumentationsmöglichkeiten von Theorie beschreibt: Zielt diese Theorie auf die Beschreibung des Entstehens und Vergehens bestimmter Modelle oder beansprucht sie, Modellstrukturen zu identifizieren, die zu allen Zeiten Gültigkeit für die Beschreibung des jeweiligen Gegenstands haben? Moderne Literaturtheorie, so kann man feststellen, hat nicht mehr das Ziel, einen Gegenstandsbereich namens Literatur umfassend und letztgültig – und also systematisch – zu definieren. Vielmehr bietet sie Beobachtungsperspektiven und begriffliche Annäherungen für die Beschreibung der historisch gewachsenen literarischen Kommunikationsformen der verschiedenen Kulturen vergangener Jahrhunderte an.

Literaturtheorie, so könnte man also sagen, kommt immer dann zum Einsatz, wenn man den alltäglichen Sprachgebrauch, demzufolge Literatur die Summe aller lyrischen, dramatischen und erzählerischen Fiktionen der vergangenen zweieinhalb Jahrtausende wäre, hinterfragt und differenziert. Dieses Hinterfragen und Differenzieren kann naturgemäß nur gelingen, wenn Argumente und Beispiele vorgebracht werden, die verdeutlichen, warum dieser alltägliche Literaturbegriff zu kurz greift, und aus diesen wenigen Andeutungen wird bereits ersichtlich, dass ein Hauptgeschäft der Literaturtheorie darin besteht, sich der Frage, was Literatur (gewesen) ist, anzunähern, indem eine ganze Reihe historischer Bestimmungsversuche zurückgewiesen werden. Machen wir uns diese Verfahrensweise hier ebenfalls zu eigen, so hat das den Vorteil, dass literaturtheoretische Modelle und literaturtheoretische Argumentationsverfahren in ihrem Zusammenspiel präsentiert werden können.

### Exemplarische Vertiefung

In welcher Weise kann man nun sinnvoll davon sprechen, dass man es im Fall eines Textes wie Georg Büchners *Woyzeck* von 1837 mit einem literarischen Text zu tun hat? Zunächst einmal scheinen einige Bedingungen des alltäglichen Literaturbegriffs erfüllt: Der Text ist nach den Konventionen eines Dramas eingerichtet ist, d.h. er besteht ausschließlich aus Figurenrede, die den jeweils redenden Figuren am Beginn jeder Replik namentlich in den Mund gelegt wird; hinzu kommen Regieanweisungen sowie die Aufteilung in einzelne Szenen.

Auch das Kriterium der Fiktionalität scheint erfüllt, da man nicht davon ausgehen kann, dass alle auftretenden Figuren reale sind und überdies zu Lebzeiten genau die Worte gesprochen haben, die Büchner ihnen in den Mund legt. Ganz eindeutig ist dieses Kriterium aber dennoch nicht, denn zumindest die Titelfigur des Stücks geht durchaus auf eine historische Person, den Perückenmacher und Gelegenheitsoldaten Johann Christian Woyzeck, der am 27. August 1824 wegen Mordes an seiner Wirtin und ehemaligen Geliebten in Leipzig hingerichtet wurde, zurück.

Was die Definition von Büchners Text als Literatur weiter erschwert ist die Tatsache, dass nicht ganz eindeutig festgelegt werden kann, woraus dieser Text genau besteht: Der *Woyzeck* ist als Fragment überliefert, d.h. aufgrund von Büchners Tod am 19. Februar 1837 in Zürich nicht fertiggeschrieben worden. Dieser fragmentarische Status des Dramentextes zeigt sich zum einen anhand der nur lose verbundenen Einzelszenen – die allerdings auch absichtlich in einer solchen offenen Form gestaltet worden sein könnten – sowie des lediglich in Andeutungen skizzierten Schlusses – der aber möglicherweise noch gar nicht als Schluss gedacht war. Hinzu kommt, dass es nicht etwa nur einen Entwurf für den Dramentext gibt, sondern insgesamt vier verschiedene Handschriften von Büchner, in der verschiedene Szenen in verschiedener Form und Reihenfolge erscheinen.

Der literaturtheoretischen Frage, was Büchners Text als ‚literarischen‘ qualifiziert, ist daher das editionsphilologische Problem der Rekonstruktion und Identifikation einer authentischen, zumindest aber den Stand der Arbeit zum Zeitpunkt von Büchners Tod plausibel abbildenden, Textfassung vorgelagert. Die Geschichte dieser Textfassungen reicht von einer durch Karl Emil Franzos in einer Werkausgabe von 1879 ergänzten Version über eine editionswissenschaftlich von diesen Hinzufügungen befreiten Fassung in der Ausgabe von Georg Wittkowski von 1920 bis hin zur sogenannten ‚Lesefassung‘, die Karl Lehmann 1968 in Gestalt einer vermeintlich sinnvollen Anordnung der Szenen aus den vier Entwurfsstufen erstellt hat-

te. Heute arbeitet die Büchnerforschung hingegen mit dem Korpus aller vier Entwurfsstufen, die in der Reihenfolge ihrer Entstehung als H1–H4 beziffert wurden, so dass als letzte Entwurfsstufe die Handschrift H4 gelten kann.

### 1.1.1 Rhetorik

Was also waren die wichtigsten Bestimmungsversuche der Literatur und warum erkennen wir sie heute als historische, und d.h. nicht als systematische, an? Der älteste dieser Bestimmungsversuche geht auf die Antike zurück und konnte bis ins 18. Jahrhundert Gültigkeit beanspruchen. Er beruhte auf der Beobachtung, dass diejenige Gruppe von Texten, die nicht für juristische, politische, wirtschaftliche oder (mit Einschränkung) religiöse Zwecke verfasst wurden, sondern für den öffentlichen Vortrag z.B. auf dem Theater, sich sprachlich dadurch von den anderen genannten Textgruppen abhob, dass sie strenger geformt waren. Diese strengere Form bezog sich auf einen geregelten Rhythmus, der sich aus der Wortfolge ergab, auf den gezielten Einsatz von Wortwiederholungen und auf sprachliche Bilder.

Den Aspekt des Sprachrhythmus' bezeichnet man dabei als Metrik, d.h. die Lehre von der geordneten Abfolge von Hebungen und Senkungen in der natürlichen Betonung von Worten. Texte wurden dementsprechend in Verse angeordnet, d.h. in (teilweise mit Sätzen identischen, zumeist aber von deren Strukturen unabhängigen) Zeilen, die untereinander metrisch übereinstimmen. Um welches Metrum es sich dabei handelt, wurde in der antiken Verslehre mit Bezeichnungen festgelegt, die in der Lyrikanalyse bis heute Verwendung finden. Die vier häufigsten klassischen Metren sind dabei der *Jambus* (ein Vers besteht aus dem gleichmäßigen Wechsel von unbetonten und betonten – im Griechischen noch: langen und kurzen – Silben), der *Trochäus* (ein Vers besteht aus dem gleichmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben), der *Daktylus* (auf eine betonte folgen, wie im Wort Daktylus selbst, zwei unbetonte Silben) und der *Anapäst* (auf zwei unbetonte folgt eine betonte Silben).

Natürlich wurden diese Versformen bereits in der Antike variiert, zugleich aber auch auf bestimmte Weise standardisiert: So bilden sechs Daktylen (die im Sinne der Variation mitunter auch durch zwei betonte Silben – sog. Spondäen – ersetzt werden können) den Hexameter (von griech. *héxa*, sechs) und also das Versmaß der klassischen Epen; in der neuzeitlichen Dramatik werden fünfhebige Jamben z.B. als Blankvers bezeichnet. Hinzu kommt eine schier unüberschaubare Anzahl weiterer Versmaße, die hier nicht im Einzelnen genannt werden müssen.

Der zweite Aspekt der sprachlichen Geformtheit betrifft wie gesagt Wortkonstellationen und Sprachbilder. Die Regeln zu deren Auswahl und Anordnung übernimmt die antike Dichtung dabei dem System der Rhetorik, d.h. den Lehrbüchern zur Abfassung und zum Vortrag von Redetexten. Hier finden sich – neben Hinweisen zu den verschiedenen Stilebenen (*genera*) des Redens (*humile*: einfach,

*medius*: mittel, *sublime*: stark geformt) –, zum einen (unter der Überschrift *dispositio*, Anordnung) Anweisungen zum strukturierten Aufbau einer Rede (deren Grundprinzip von Einleitung, Hauptteil und Schluss sich beispielsweise in der dreiteiligen Struktur von Aristoteles' Dramenpoetik wiederfindet), zum anderen (unter der Überschrift *elocutio*, Beredsamkeit) Hinweise zur gezielten sprachlichen Ausschmückung von Texten. Dabei unterscheidet die antike Rhetorik zwei Schmuckformen:

- *Figuren*: alle Stilmittel, die auf der gezielten Anordnung von Worten oder bestimmter Laute beruhen, also etwa Wortwiederholungen am Zeilenanfang (Anapher), Beginn mehrerer Worte mit dem gleichen Laut (Alliteration), Wortspiele, parallele oder chiastische Satzkonstruktionen etc.
- *Tropen*: alle Stilmittel, die auf einem uneigentlichen Wortgebrauch beruhen, also v.a. übertragene Bedeutungen (Metaphern), sinnbildliche Bedeutungen (Symbol), konkrete Bilder für abstrakte Zusammenhänge (Allegorien) oder gar die Aussage des Gegenteils des Gemeinten (Ironie).

Rhetorischen Formen prägen, ebenso wie metrische Muster (die nicht in das System der Rhetorik selbst gehören), die weitere Literaturgeschichte in zum Teil massiven Variationen. Insbesondere für die Analyse lyrischer und dramatischer Texte ist ihre Kenntnis bis heute unerlässlicher Bestandteil der literaturwissenschaftlichen Analyse. In der deutschsprachigen Literaturgeschichte ist es insbesondere die Epoche des Barock im 17. Jahrhundert, in der rhetorische und metrische Vorgaben zum Leitfaden einer im höchsten Maße artistischen Dichtungspraxis werden. Und doch wird der Anspruch, anhand von Metrik und Rhetorik über theoretische Kriterien für poetische Sprache zu verfügen, seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr erhoben. Das hat zum einen mit einer wiederum metatheoretischen Implikation eines rhetorischen Literaturbegriffs zu tun: Definiert man Literatur als Gruppe aller Texte, die über die angedeuteten formalen Eigenschaften verfügen, so folgt daraus im Gegenzug, dass alle Texte, die als literarisch angesehen werden wollen, sich aus diesem rhetorischen Formeninventar bedienen *müssen*. Aufgrund dieser Konsequenz nennt man den rhetorischen Literaturbegriff ‚normativ‘, d.h. vorschreibend, wenn nicht gar gesetzgebend. In der Folge sind die auf die antike Rhetorik gestützten literaturtheoretischen Traktate als Anweisungen zur Verfassung von Dichtung verfasst, eine Textsorte die man, gestützt auf Aristoteles' Schrift *Péri Poietikes* (Über die Dichtkunst) und Horaz' *Ars Poetica* (Dichtkunst) als ‚Poetik‘ bezeichnet.

Der metatheoretische Gegenbegriff zu normativen Theorien lautet ‚deskriptiv‘, d.h. beschreibend, und man kann in der europäischen Literaturgeschichte beobachten, wie der normative Anspruch der Rhetorik im Lauf des 18. Jahrhunderts immer mehr an Autorität verloren hat und Literaturtheorien in der Folge seit nunmehr 200 Jahren deskriptiv verfasst werden. Einer der Gründe für diesen Autoritätsverlust ist die offensichtliche Beschränktheit des rhetorischen Literaturbegriffs: Aufgrund der Festlegung auf metrisch gebundene Sprache kommen alle in

ungebundener Sprache – also Prosa – verfassten Texte nicht in den Genuss der Bezeichnung ‚Literatur‘. Dieser Ausschluss konnte aber im 18. Jahrhundert, in dem der Roman aufgrund verschiedener medien- und sozialhistorischer Gründe seine Karriere als bald dominierende literarische Gattung begann, nicht länger aufrechterhalten werden. Hinzu kam, dass das System der rhetorischen Figurenlehre von den Autoren derselben Zeit zunehmend als schematisch und redundant angesehen wurde: Die wiederum aus sozialhistorischen Gründen erklärbare Aufwertung des individuellen Ausdrucksvermögens des literarischen Autors manifestierte sich zunehmend in einer Befreiung von den Anweisungen antiker und barocker Poetik-Traktate von Horaz bis Martin Opitz.

Literatur konnte demnach nicht mehr als metrisch gebundener und rhetorisch geformter Sprachgebrauch definiert werden, weil das Selbstverständnis der literarischen Autoren sich zunehmend in einem Bruch mit diesen Vorgaben artikuliert. Hinzu kommt aber ein zweiter (und auf den ersten Blick) gegenläufiger Grund, der es verbietet, Literatur rhetorisch zu definieren: Wie die Herkunft der rhetorischen Kategorien aus der antiken Redekunst bereits zeigt, sind die rhetorischen Stilmittel keinesfalls auf dichterische Texte beschränkt. Vielmehr prägen wirkungssteigernde syntaktische Konstruktionen und bildhafter Sprachgebrauch auch eine ganze Reihe anderer Textsorten, ja möglicherweise sogar jegliche Form sprachlicher Artikulation, auch und gerade in der Alltagssprache. Der Philosoph Friedrich Nietzsche hat als erster darauf hingewiesen, dass Sprache aufgrund der Unähnlichkeit ihrer Begriffe mit der Welt, die sie zu bezeichnen versuchen, grundsätzlich metaphorisch verfasst sei, und die theoretischen Debatten der Gegenwart haben daraus gefolgert, dass auch Texte, die beanspruchen, die Realität objektiv darzustellen – also etwa in der Geschichte oder der Naturwissenschaft – rhetorisch geformt sind.

Eine rhetorische Bestimmung der Literatur greift aus diesem Grund einerseits zu kurz, weil viele literarische Texte der Neuzeit sich von den normativen Vorschriften der Rhetorik zu befreien versuchen. Und sie greift gleichzeitig zu weit, weil angesichts der allgemeinen rhetorischen Form von Sprache die Besonderheiten des Gegenstandsbereichs der Literatur verschwimmen. Vor allem aber zeigt der Blick auf die Tradition einer rhetorischen Definition von Literatur, wie unmittelbar historisch Literaturtheorie zu betrachten ist: Denn der Geltungsanspruch der Rhetorik wurde nicht systematisch widerlegt, sondern zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in Frage gestellt – mit der nicht unerheblichen Konsequenz, dass unser moderner Begriff der ‚Literatur‘ allererst in Folge dieser Infragestellung und also als Gegenentwurf zum Modell der Rhetorik geprägt wurde: Galt als Literatur bis ins 18. Jahrhundert noch (im Sinne des Wortstamms von lat. *littera*, Buchstabe und ähnlich wie man heute etwa noch von der Forschungsliteratur zu einem Gegenstand spricht) der Gesamtbestand alles schriftlich Aufbewahrten, innerhalb dessen man die in gebundener Sprache verfassten Texte als ‚Dichtung‘ bezeichnete, so versteht man seit dem 18. Jahrhundert unter ‚Literatur‘ alle dieje-

nigen Texte, die sich zwar nicht mehr rhetorisch bestimmen, aber dennoch gemeinsam dem Bereich der Kunst zuordnen lassen.

### Exemplarische Vertiefung

Inwiefern ist ein Text wie Büchners *Woyzeck*, der fast ein Jahrhundert nach den erwähnten kritischen Infragestellungen der rhetorischen Regelsysteme entstanden ist, nach wie vor sinnvoll rhetorisch zu analysieren? Was den – nicht eigentlich zur Rhetorik gehörenden – Bereich der Metrik angeht, so ist der *Woyzeck* bereits ganz frei von dem Gebot, dramatische Dichtungen in gebundener Sprache abzufassen, wie es in der deutschsprachigen Literatur ein letztes Mal in Schillers Wiederbelebung des Blankverses in seinen historischen Dramen nachweisbar ist.

Der *Woyzeck* ist aber nicht nur in Prosa verfasst, insbesondere die Sprache des Protagonisten ist von einer Einfachheit, wenn nicht gar dialektal bedingter Fehlerhaftigkeit, die anhand der rhetorischen Stillehre deutlich der niederen Stilebene, dem *genus humile*, zuzuordnen wäre. Diese niedere Stilebene korrespondiert Woyzecks niedrigem sozialen Status. Entsprechend sind die als kleine Reden konzipierten Monologe des Hauptmanns, etwa in der 5. Szene von H4, von einer deutlich höheren, in ihrem reichhaltigen Gebrauch von Sprachfiguren wie etwa der Wortwiederholung („Beschäftigung, Woyzeck, Beschäftigung! ewig das ist ewig“) fast schon ins Register des hohen Stils spielenden, Ebene geprägt. Die soziale Hierarchie wird somit rhetorisch abgebildet.

Aber auch Woyzecks Äußerungen können einer rhetorischen Analyse unterzogen werden, und zwar, wenn man auf die vielfältigen Tropen achtet, die seine Versuche, sich in seinem privaten und dienstlichen Umfeld zu orientieren, prägen: So beginnt gleich die erste Szene von H4 mit einer Reihe allegorischer Bilder vom Kopf, der über die Wiese rollt, bis zum Feuer, das vom Himmel fährt. Maries Faszination durch den Tambourmajor, mit dem sie Woyzeck betrügen wird, wird in der zweiten Szene durch die Vergleiche „ein Mann wie ein Baum“ mit „Füßen wie ein Löw“ unterstrichen. Insbesondere in Woyzecks Sprachgebrauch nutzt Büchner die verschiedenen Tropen des Vergleichs, der Metapher und der Metonymie, aber nicht als Selbstzweck oder bloßen Sprachschmuck, sondern vor allem, um die zunehmende Geisteskrankheit seines Protagonisten anhand seiner Sprache kenntlich zu machen.

### 1.1.2 Ästhetik

Mit dem System der Kunst, das sich im 18. Jahrhundert in Abgrenzung von rhetorischen Vorgaben herausbildet, ist eine zweite Kategorie angesprochen, mittels derer versucht worden ist, Literatur zu bestimmen. Wie schon im Fall der Rhetorik ist auch diese zweite Kategorie eine bis heute geläufige und für das Verständnis literarischer Texte zentrale, die aber zugleich den definitiven Anspruch, mit dem sie auftritt, nicht aufrechterhalten kann.

Die Rede ist von der Ästhetik, d.h. derjenigen philosophischen *Autonomie der Kunst* Teildisziplin, die der Bestimmung desjenigen, was als Kunst gelten kann, dient. Diese philosophische Teildisziplin entsteht in unmittelbarem Zusammenhang mit der angesprochenen Emanzipation der Dichtungstheorie von den rhetorischen Vorgaben: Wenn im 18. Jahrhundert als Literatur angesehen werden soll, was ein

individuelles Autorsubjekt spontan zu Papier bringt und nicht mehr länger dasjenige, was den Vorschriften der antiken Vers- und Stillehre folgt, so wird das Prinzip der Literatur von einem theoretischen Regelwerk in das jeweils subjektive Ausdrucksvermögen eines Autors verlagert. Diese Verlagerung führt damit zu einer neuen Unabhängigkeit der Dichtung von regelhaften Vorgaben, die man im 18. Jahrhundert ‚Autonomie‘ (von griech. *autós*, selbst und *nómos*, Gesetz) nannte. Und sie impliziert eine immense Aufwertung des auf diese Weise autonom schaffenden Künstlers, der nun als Genie, und d.h.: aus sich selbst (oder einer poetischen Inspiration) heraus Schöpfender begriffen wurde.

Man spricht im Hinblick auf die zugehörige Epoche der deutschen Literaturgeschichte, den Sturm und Drang, daher von Genieästhetik, und in ihrem Umkreis – bei Alexander Baumgarten, Karl Philipp Moritz, Immanuel Kant und Friedrich Schiller – entstehen einige zentrale Entwürfe einer allgemeinen Autonomieästhetik, zu der die Literatur im Besonderen gerechnet wird: Literarische Texte werden dabei als Produkt eines freien Spiels der Einbildungskraft verstanden, die aus unmittelbaren Empfindungen schöpft (der Begriff Ästhetik leitet sich zunächst von griech. *aísthesis*, Wahrnehmung ab), als Verstandesvermögen aber zugleich der Tendenz zur Formung und Harmonisierung folgt. D.h., dass Literatur nun einerseits als gänzlich befreit von formalen Vorgaben betrachtet wird, aus dieser Freiheit aber andererseits ihre eigene Formbildung betreibt, und eben diese selbstbestimmt gewählte Form ist dasjenige, was in der literarischen Ästhetik des 18. Jahrhundert als ‚das Schöne‘ bezeichnet und als Bestimmungskriterium von Literatur genannt wird: In Kants Ästhetik, seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790, wird die Autonomie der Kunst auf den Begriff eines „interesselosen Wohlgefallens“ gebracht, d.h., dass Kunstgenuss dadurch ausgezeichnet ist, dass er keine unmittelbaren alltagsgebundenen Zwecke verfolgt. Diese Zweckfreiheit der Kunst schlägt laut Kant jedoch nicht in Beliebigkeit um. In seiner diesbezüglichen These definiert er das ästhetisch Schöne als allgemeingültig und auf einem allen wahrnehmenden Subjekten potentiell gemeinsamen Harmonieempfinden beruhend.

Dieser ästhetische Bestimmungsversuch von Literatur hatte so gegenüber dem rhetorischen den Vorteil, dass er das formale Bestimmungskriterium des letzteren aufgreift, aber so ausweitet, dass es nicht länger als Einschränkung betrachtet werden muss: Die Feststellung der harmonischen Stimmigkeit eines Werks scheint ebenfalls geeignet, den Unterschied des literarischen Sprachgebrauchs zur Alltagssprache zu markieren. Anders als im Fall des rhetorischen Regelwerks ist diese Stimmigkeit aber viel abstrakter gefasst und kann neben stilistischen und formalen Eigenheiten eines Werks auch inhaltliche und stoffliche Aspekte – z.B. die Versöhnung zwischen Subjekt und Welt im Roman – fassen.

Zugleich lässt sich aber auch für die Ästhetik festhalten, dass sich ihr Definitionsversuch von Literatur zwar als bis heute wirkmächtig, in seinem Ausschließlichkeitsanspruch aber als nicht haltbar erwiesen hat. Wirkmächtig ist das literaturästhetische Modell vor allem in dem Sinne, in dem vorhin gesagt wurde, dass sich

unser moderner Begriff von Literatur aus der Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts herleitet: Noch heute begreifen wir, trotz einer ganzen Reihe literaturtheoretischer Einsprüche, auf die im Laufe dieses Kurses noch einzugehen sein wird, Literatur als genuines Produkt eines identifizierbaren Autors und verlangen nach einem gewissen Grad von Stimmigkeit ihrer Ausarbeitung – auch wenn diese Stimmigkeit seit den verschiedenen Avantgardebewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts gerade darin bestehen kann, jeglicher harmonisierenden Tendenzen eines Werks vorzubeugen. Hinzu kommt, dass die Genieästhetik auch das erste Jahrhundert der im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen Literaturtheorie geprägt hat, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Geistesgeschichte, d.h. als kontinuierlicher Traditionszusammenhang zwischen den Gedanken und Schöpfungen ‚großer‘ Autoren, konstruiert wurde. Literaturwissenschaft wurde als Autorenphilologie betrieben, d.h. als Rekonstruktion der ursprünglichen und authentischen Textgestalt genialer Schöpfer und als Versuch, durch die Analyse dieser Textgestalt wieder bei der ursprünglichen Intention und Weltsicht der Autoren bei der Schöpfung ihrer Werke anzulangen.

Ein solches Modell der Literatur kann heute noch weniger Gültigkeit beanspruchen, als die Versuche ihrer rhetorischen Bestimmung. Das hat hinsichtlich des eben genannten geistesgeschichtlichen Literaturbegriffs damit zu tun, dass wir heute sowohl die Annahme einer den Texten zugrundeliegenden Autorintention als auch die Vorstellung eines kontinuierlichen Zusammenhangs ästhetischer Schöpfungen als nachträgliche Konstruktionen von Literaturwissenschaftlern zu betrachten gelernt haben, denen die empirische Grundlage fehlt: Hinsichtlich der Intentionen eines genialen Autors wird man eingestehen müssen, dass diese der literaturwissenschaftlichen Analyse just deshalb nicht mehr zugänglich sind, weil wir es statt dessen nur mit Textzeugnissen zu tun haben (und auch eine Briefaussage eines Autors, die seine vermeintliche Intention kommuniziert, ist eine solche textlich überlieferte und also interpretationsoffene Aussage). Und hinsichtlich der Kontinuität des Traditionszusammenhangs wird man einerseits die vielfältigen Widersprüche und Brüche in den literaturtheoretischen Auseinandersetzungen der Jahrhunderte, zum anderen die Vielzahl an nicht zu den kanonischen ‚großen‘ Werken der Weltliteratur zählenden Produktionen der Literaturgeschichte erinnern müssen, um festzustellen, dass die Literaturgeschichte keineswegs so einsträngig und durchweg hochklassisch gewesen ist, wie man sie gerne schreiben möchte – und aufgrund des unumgänglichen Zwangs zur Auswahl auch meist schreiben muss. Unter rein ästhetischen Gesichtspunkten wird man dabei auch diejenigen Produktionen ignorieren müssen, die man als Trivial- oder Populärliteratur abtut, die aber gerade unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten einen wichtigen Gegenstandsbereich literaturwissenschaftlichen Arbeitens darstellen.

Aber auch aus historischen Gründen ist ein bloß ästhetischer Literaturbegriff problematisch: Das hat damit zu tun, dass sich auch die Autonomieästhetik aufgrund des Harmonieideals in kürzester Zeit wieder an derjenigen Antike als ‚klassischem‘ Muster orientierte, von der man sich hinsichtlich der rhetorischen Vor-

gabe eben erst befreit hatte. Und schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts schießen alternative Literaturprogramme wie Pilze aus dem Boden, die ebenfalls beanspruchen, den ästhetischen Status von Literatur zu begründen, sich dabei aber keinesfalls mehr auf Autonomie- und Harmonieprinzipien reduzieren lassen. Vielmehr wird diesen vorgeworfen, die literarischen Dimensionen des Abgründigen, Rätselhaften und Hässlichen einerseits, den gesellschaftlichen Bezug literarischer Texte andererseits zu gering zu gewichten. Der erstgenannte Einwand bezeichnet verkürzt das Programm der Romantik, der zweitgenannte dasjenige von Vormärz und Realismus. Die Einwände wiederholen sich, als gegen Ende des 19. Jahrhunderts neue Forderungen nach einer Autonomie der Literatur laut werden, die unter dem Schlagwort des Ästhetizismus oder *l'art pour l'art* noch einmal die Unabhängigkeit der Literatur von allen Gesellschaftsbezügen einfordern. Insofern es sich dabei aber um eine spezifische Strömung der Avantgarden handelt – der im 20. Jahrhundert nicht nur eine marxistisch-materialistische Literaturtheorie entschieden entgegentritt –, wird bereits deutlich, dass Ästhetik hier nur noch als Bestimmungsgrund für einen Teilbereich der Literatur gelten kann. Ein Großteil der Literatur der Moderne ab ca. 1880 fühlt sich den Vorgaben der klassischen Autonomieästhetik und ihren harmonisierenden Tendenzen nicht länger verpflichtet und versteht Literatur als ein Medium der sprachlichen Exploration von Wahrnehmungsdimensionen einer immer komplexer werdenden Wirklichkeit. Mit der damit entstehenden Pluralisierung literarischer Formen muss auch die literaturtheoretische Begrifflichkeit versuchen, Schritt zu halten.

### Exemplarische Vertiefung

Aus der Perspektive einer literarischen Ästhetik ist Büchners *Woyzeck* alles andere als eindeutig qualifizierbar. Das liegt zum einen an der erwähnten Textgeschichte, die dazu führte, dass der *Woyzeck* erst lange nach seinem Tod publiziert und anschließend aufgrund seines fragmentarischen Status zunächst auch nicht als ‚Werk‘ im Sinne der Ästhetik betrachtet wurde. Hinzu kam, dass das Stück einige Grundprinzipien der literarischen Ästhetik verletzt, allen voran die Forderung, dass innerhalb eines Dramas der tragische Held über eine hinreichende ‚Fallhöhe‘ zu verfügen habe, die seinem Scheitern die richtige Dimension verleiht. Aus diesem Grund waren seit der Antike nur hochstehende Personen wie etwa Könige tragikfähig. Büchners Bruch mit diesem Prinzip besteht darin, dass er die Grundprobleme jedes tragischen Konflikts – die Unvermeidlichkeit, schuldig zu werden – auf einen Mörder überträgt, der von vornherein ‚ganz unten‘ ist und mithin auch nicht mehr tiefer fallen kann.

Aufgrund dieser dramentheoretischen Revolution gilt der *Woyzeck* in der Literaturgeschichte als erstes soziales Drama. Als solches stellt er aber ein weiteres Prinzip der literarischen Ästhetik in Frage, nämlich die Forderung nach der Autonomie des Kunstwerks. Wird ein Stück, das so deutlich die bestehenden Verhältnisse in Deutschland nach der Restauration anprangert, überhaupt noch als Gegenstand eines „interesselosen Wohlgefallens“ angesehen werden, oder instrumentalisiert Bühner die Kunst hier für seine sozialpolitische Botschaft?

Schließlich stellt der *Woyzeck* in seiner offenen Form – d.h. dem Verzicht auf eine Akteinteilung, die den Spannungsbogen der Handlung von der Eröffnung des Konflikts über einen Höhe- und Wendepunkt zur Katastrophe führt – auch die Idee eines harmonisch geschlossenen Kunstwerks in Frage: Der *Woyzeck* ist nicht nur aufgrund seiner Fragmentarität und seines niederen Stils denkbar wenig geformt; er lässt auch eine zielgerichtete Entwicklung der

Handlung sowie eine Auflösung des Konflikts am Ende, der diese Handlung in einen Sinn- und Erklärungshorizont einzuordnen erlaubt, vermissen. Die offene, aporetische Struktur des Stücks zeigt auf diese Weise den Anfang vom Ende einer idealistischen Ästhetik an.

### 1.1.3 Form

Für die bislang betrachteten literaturtheoretischen Bestimmungskriterien ist zu beachten, dass ihre Bezeichnung als ‚literaturtheoretisch‘ eine nachträgliche ist, d.h. dass es zur Zeit der rhetorischen Regelpoetik oder der Autonomieästhetik noch keine akademisch institutionalisierte Literaturwissenschaft gegeben hat, die die fraglichen Zusammenhänge mit dem Anspruch einer begrifflichen Festlegung beschrieben hätte. Das ändert sich im 19. Jahrhundert, in dem die Nationalphilologien entstehen, die sich zunächst in der beschriebenen Weise an dem ästhetisch-geistesgeschichtlichen Literaturbegriff orientieren – zumeist auf der Grundlage der Hegelschen Ästhetik, der die verschiedenen Entwicklungsstufen der Kunst und Literatur als dialektische Schritte auf dem Weg zur Selbsterkenntnis des objektiven Geistes systematisiert und angeordnet hatte.

Diese Modelle werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus den genannten Gründen fragwürdig, und in dem Sinne, in dem oben gesagt wurde, dass Literaturtheorie immer auch aus der Widerlegung früherer theoretischer Modelle besteht, kann man sagen, dass dieses Fragwürdigwerden auch den Beginn der Literaturtheorie im modernen Sinne einläutet. Was bedeutet es, bestimmte literaturtheoretische Ansätze im Vergleich zu älteren als ‚modern‘ zu bezeichnen? Bestimmt nicht, sie schlicht aufgrund ihres jüngeren Datums aufzuwerten – wie bemerkt wurde, ist die Kenntnis rhetorischer und ästhetischer Kategorien für das Verständnis literarischer Texte ja bis heute unumgänglich. Modern, so möchte ich hier vorschlagen, wird die Literaturtheorie aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wenn sie sich nicht mehr auf ihr äußerliche und übergeordnete Gedankengebäude – also z.B. die rhetorische Stillehre oder die philosophische Ästhetik – bezieht, sondern ihre Kategorien der Struktur literarischer Texte selbst zu entnehmen versucht.

Dieser Ansatz zur Definition desjenigen, was die Eigenheit literarischen Sprachgebrauchs ausmacht, wurde im Rahmen des russischen Formalismus in den 1910er Jahren entwickelt und im Rahmen des Prager Strukturalismus in den Jahrzehnten darauf weitergetrieben. Auf Seiten der russischen Bemühungen stand der Versuch, die poetische Sprache mit eindeutigen sprachwissenschaftlichen Kategorien vom pragmatischen Sprachgebrauch im Alltag zu unterscheiden. Viktor Sklovskij prägte in seinem Artikel *Die Kunst als Verfahren* von 1916 hierzu den Begriff der „Verfremdung“ und also die These, dass literarische Sprache dadurch ausgezeichnet sei, dass sie ihre Gegenstände aus ihrer in der Alltagskommunikation üblichen Verwendungs- und Bedeutungssphäre herauslöse und damit in ihrer sprachlichen Eigenheit auffällig mache. Solche Verfremdungen liegen z.B. im Fall kommunikativ unökonomischer Wiederholungen oder auffälliger formaler

Konstruktionen wie z.B. der Parallelisierung verschiedener Erzählstränge, aber natürlich auch im auffälligen Gebrauch sprachlicher Bilder vor – also durchaus derjenigen rhetorischen Verfahren, denen wir oben bereits begegnet sind. Im Unterschied zur regelartigen Zusammenstellung rhetorischer Verfahren betrachtet der Formalismus aber nun die Struktur, die ein solcher verfremdeter konstruierter Sprachgebrauch ergibt, und kam, insbesondere in der Prager Schule um Roman Jakobson, zu systematischen Beschreibungen der formalen Strukturen literarischer Texte, die – z.B. in den Märchenanalysen bei Vladimir Propp – bis auf die Anlage inhaltlicher Motive ausgreifen können. Damit schien zum einen ein auf positive Kategorien und ihre immer wiederkehrenden Relationen untereinander fußendes Beschreibungsinstrumentarium für literarische Texte vorzuliegen. Zum anderen konnte mit Hilfe dieser Kategorien im Umkehrschluss der Gegenstandsbereich desjenigen bestimmt werden, was man als Literatur, oder in der Sprache der Formalisten: die ‚Literarizität‘ eines Textes, bezeichnen kann. Dies wären demzufolge seine wissenschaftlich beschreibbaren Abweichungen von allgemeinen Verwendungsweisen von Sprache und Textstrukturen.

Die literarische Verwendung von Metaphern oder Wortwiederholungen wie die inhaltliche Anlage von Stoffen und Motiven in Texten konnte auf diese Weise nicht nur auf vorgängige rhetorische oder ästhetische Modelle bezogen, sondern aus den konkreten Texten selbst abgeleitet sowie unter diesen verglichen und entsprechend generalisiert werden. Auf diese Weise schien der formalistische Literaturbegriff einer im strengeren Sinne wissenschaftlichen Vorgehensweise der Literaturtheorie den Weg zu ebnen. Der Nachteil des Verfahrens liegt aber gleichermaßen auf der Hand: Die Identifikation struktureller Regelmäßigkeiten literarischer Texte ist, auch wenn sie auf die bloße Konstruktionsweise literarischer Texte beschränkt wird, reduktionistisch. Fragen nach der Gesamtwirkung eines Textes oder seinen konkurrierenden symbolischen Deutungsdimensionen treten hinter der positiven Feststellung, *dass* es sich um einen literarischen – d.h. verfremdeten – Sprachgebrauch handelt, zurück. Hinzu kommt, dass die Kategorie der Literarizität, wie schon im Fall der Rhetorik und Ästhetik, eine problematische Festlegung ist, weil zum einen literarische Texte – man denke etwa an die Tradition der Neuen Sachlichkeit in der deutschsprachigen Literatur der 1920er Jahre – gezielt auf Verfremdungen gegenüber dem pragmatischen Sprachgebrauch verzichten und sich z.B. dem Stil objektiver Reportagen anzunähern versuchen können. Zum anderen gibt es Weisen des verfremdeten Sprachgebrauchs – man denke etwa an die Werbung – die man aus guten Gründen nicht mit der Literatur gleichsetzt. Vor allem aber muss der Formalismus – wie vor ihm schon das normative System der Rhetorik und der puristische Ansatz der Ästhetik – blind bleiben für die jeweiligen konkreten kulturhistorischen Entstehungsbedingungen literarischer Texte, die sich in Gestalt gewandelter Gesellschaftsstrukturen (wer liest und schreibt unter welchen ökonomischen Bedingungen was und wann?) und Medienentwicklungen (auf welcher technischen Grundlage wird Literatur geschrieben, verbreitet und rezipiert?) durchaus auf Form und Inhalt der Werke auswirken können.