

Irmtraud Hnilica, Patrick Ramponi, Uwe Steiner

# Literatur und Medien: theoretische Aspekte

Einheit 3:  
Einführung in die Literaturtheorie

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. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

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

## Inhaltsverzeichnis

Statt eines Vorwortes (Uwe Steiner).....	ii
Einleitung (Irmtraud Hnilica).....	1
Mario Grizelj/Oliver Jahraus: Einleitung: Theoriethorie .....	3
Oliver Jahraus: Theoriethorie .....	9
1    Theorien der Bedeutung: Literarische Ästhetik/Hermeneutik.....	32
1.1    Einleitung (Irmtraud Hnilica).....	32
1.2    Jan Urbich: Literarische Ästhetik .....	39
1.3    Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister .....	41
1.4    Hans-Georg Gadamer: Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung .....	64
2    Zeichentheorien: Semiotik, Strukturalismus, Intertextualität.....	77
2.1    Einleitung (Irmtraud Hnilica).....	77
2.2    Roland Barthes: Die strukturalistische Tätigkeit.....	85
2.3    Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs.....	93
2.4    Roland Barthes: Mythen des Alltags.....	99
2.5    Oliver Jahraus: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas <i>Das Urteil</i> aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht.....	150
3    Diskurs, Wissen, Medien: Von der Diskurstheorie zur Medientheorie der Literatur.....	172
3.1    Einleitung (Irmtraud Hnilica).....	172
3.2    Jürgen Link/Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse .....	176
3.3    Joseph Vogl: Poetologie des Wissens .....	177
3.4    Friedrich A. Kittler: <i>Heinrich von Ofterdingen</i> als Nachrichtenfluß .....	179
4    Gesellschaftstheorie der Literatur: Systemtheorie, Kulturpoetik, Postmoderne.....	207
4.1    Einleitung (Irmtraud Hnilica).....	207
4.2    Albrecht Koschorke: Codes und Narrative .....	212
4.3    Fredric Jameson: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus .....	225
4.4    Stephen Greenblatt: Grundzüge einer Poetik der Kultur .....	233
Literaturverzeichnis .....	250

Diese Seite bleibt aus technischen Gründen frei!

## Statt eines Vorwortes: Eine Einstimmung auf die Einführung in die Literaturtheorie (Uwe Steiner)

Eigentlich scheint die Sache ja klar: Literaturwissenschaft hat es mit dem Gegenstand Literatur zu tun. Sie muss daher wissen, was das ist, die Literatur. Diejenige Disziplin, die einer Wissenschaft sagt, worin ihr Gegenstand besteht, nennen wir in der Regel „Theorie“. Bedarf Literaturwissenschaft also der Literaturtheorie? Müssen wir uns also, bevor wir uns mit Literatur befassen, erst einmal theoretisch darüber verständigen, was Literatur ist? Aber dann werden Sie womöglich erschrecken, wenn Sie diesen Kurs aufschlagen und feststellen, dass es nicht nur eine, sondern viele Literaturtheorien gibt. Bedeutet das nicht, dass wir eigentlich gar nicht wissen, was das ist, die Literatur, wenn sich ihre Theorie offenkundig nicht auf einen Begriff von ihr einigen kann? Wie sollen wir je zur Literatur kommen, wenn sich manche ihrer Theorien nicht auf Anhieb erschließt? Was also ist das, Literaturtheorie, und zu welchem Ende studiert man sie?

Der nächstliegende Weg, diese Frage zu beantworten, könnte so verlaufen: Man definiert zunächst den Begriff der Literaturtheorie, etwa in der Weise, dass man sie als eine Disziplin beschreibt, die trachtet, die Frage nach der Seinsweise von Literatur zu beantworten. Die Literaturtheorie kann in dem Moment wissen, was ihr Gegenstand ist, wenn sie ihn, die Literatur, abgrenzen kann von Gebilden, die man u.U. für Literatur halten könnte, die aber aus anzugebenden Gründen nicht unter den Begriff derjenigen Literatur fallen, der sich die Literaturwissenschaft zuwendet. In diesem Zuge wirft man die Frage auf, was Theorie leistet oder leisten kann, und deutet zumindest an, was, bevor die Theorie die Frage am Ende geklärt haben wird, ausgangsweise unter Literatur zu verstehen sei. Man könnte in diesem Sinn z.B. fragen, wie eng man die Grenzen des Literaturbegriffs ziehen darf, ob man bloß die Belletristik, gar nur die hohe Literatur behandeln darf, oder aber, ob man auch die Trivial- und die Gebrauchsliteratur einbeziehen muss. „Literatur“ kommt von lateinisch *littera*, Buchstabe. Ist nur die sogenannte „schöne Literatur“, sind nur die belles lettres Gegenstand der Literaturtheorie, oder hätte sie sich nicht allem, was geschrieben steht, zuzuwenden? Ist aber eine Gebrauchsanweisung, wenn sie schriftförmig und gedruckt vorliegt, schon Literatur? Sind auch Kochrezepte oder Einkaufszettel Literatur? Wären sie daher Passagen in den Romanen eines Thomas Mann vergleichbar, in denen die Bestandteile einer festlichen Mahlzeit ausführlich aufgezählt und plastisch beschrieben werden? Und wenn man nun im Rahmen einer bestimmten Theorie Kultur als Text versteht, fallen dann nicht kulturelle Phänomene überhaupt, z.B. tätowierte Körper oder gepimpte Autos, in den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft?

Solche Fragen kann man, jeweils mit Gründen, bejahen oder verneinen. Wenn man nun auf diesem Wege mehr als eine Idee, nämlich einen ersten Begriff von dem gewonnen hat, was Literatur ausmacht, kann man weitere Fragen anschließen. Man kann nach der Funktion von Literatur fragen. Man kann fragen, warum es das gibt, dieses auf den ersten Blick doch eher nutzlose Gebilde. In welchem Verhältnis steht es zu anderen ästhetischen Hervorbringungen, zur Musik oder zur Malerei? Wie verhalten sich Bühne oder Roman zu

Diese Seite bleibt aus technischen Gründen frei!

neueren Medien, medialen Formaten und Gattungen, etwa zum Kinofilm oder zur Serie? Warum bringen Menschen Literatur hervor, warum nehmen sie sie auf? Auf diese Weise könnte man in einer anthropologischen Perspektive den ersten Baustein zu einer anthropologischen Theorie der Literatur beitragen, insofern man unterstellt, in und mit Literatur etwas über den Menschen erfahren zu können. Ich könnte aber auch nach der Kultur fragen, oder vielmehr nach den Kulturen, in denen, wie die Kulturgeschichte lehrt, Literatur durchaus unterschiedliche Rollen einnehmen kann. Auf einem anderen Wege könnte ich den Begriff der Gesellschaft zugrundelegen, wenn ich mich nämlich dafür interessiere, wie sich das Hervorbringen von Literatur, ihre Rezeption, ihre Institutionen (Verlage, Lesungen, Publikationsorgane, Kritik...) zu anderen gesellschaftlichen Gebilden, zur Wirtschaft, zur Politik, zur Wissenschaft, zur Erziehung usw. verhalten.

Ganz klar: Das alles bezeichnet schulgerechte, zünftige, methodisch gangbare und in jeder Hinsicht respektable Wege. Sie zu beschreiten, könnte aber auch ein wenig langweilig ausfallen. Schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat sich über die „natürliche Vorstellung“ lustig gemacht, man müsse in der Philosophie, ehe man „an das wirkliche Erkennen dessen, was in Wahrheit ist“ geht, sich erst einmal über das Erkennen verständigen.<sup>1</sup> Es sei ein Vorurteil zu glauben, dass man sich erst dann der Sache zu widmen in der Lage sei, wenn man sich zuvor über die Theorie der Sache verständigt hätte, oder darüber, wie man die Sache überhaupt erkennen könne. Schwimmen lernt man, indem man schwimmt, man lernt es im Wasser, man lernt es nicht, indem man vor dem ersten Sprung ins Becken erst einmal die Theorie des Schwimmens studiert. Der Philosoph Hegel weiß sich hier übrigens einig mit dem Dichter und Schriftsteller Goethe. Der wendet sich in einer berühmten Reflexion nämlich einmal dagegen, Faktisches und Theoretisches zu trennen:

Das Höchste wäre, zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.<sup>2</sup>

Wir versuchen also, im Wasser schwimmen zu lernen. Und schließlich haben Sie, noch bevor wir Sie jetzt mit Literaturtheorien konfrontieren, im Modul MANDL1 ja schon den Umgang mit literarischen Texten, genauer: mit Dramen, Gedichten und erzählenden Texten eingeübt. Auch das legt es nahe, dass wir jetzt versuchen, uns eine Vorstellung von dem, was „Literaturtheorie“ heißen kann, am Beispiel von Literatur selbst zu verschaffen.

Wenn das Phänomen selbst schon die Lehre, das Faktische schon Theorie ist, müsste demnach nicht auch in Literatur ihre Theorie zu finden sein? Wir wollen darum zum Einstieg nicht erst lange abstrakt erörtern, wie und worin sich der Begriff der Literatur bestimme. Wir machen es ein wenig anders. Wir lesen ein Stück Literatur, und zwar ein

---

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 3, S. 68.

2 Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 17, hrsg. v. Gonthier-Louis Fink u.a., München Wien 1991, S. 824.

übersichtliches. Schließlich müssen wir noch keine Literaturtheoretiker sein, um den kurzen Erzähltext *Literatur* von Michael Kleeberg als einen literarischen Text zu erkennen, und das nicht etwa, weil er den Begriff der Literatur im Titel trägt. Ich sage hier „Erzähltext“, um die Frage nach der Gattung, die Frage, ob es sich um eine Erzählung, um eine Novelle oder um eine Kurzgeschichte handelt – hochinteressant wie sie ist, diese Frage – vorerst auszublenden.

Aber nimmt sich die Titelgebung nicht doch ungewöhnlich aus? Wie ist der Titel „Literatur“ zu verstehen? Stellen wir uns vor, eine Fernsehsendung wäre einfach „Fernsehen“ benannt? Oder ein Musikstück „Musik“? Es gibt ja von Belá Bartók einschlägige musikalische Werke, deren Titel vereindeutigende Gattungsbestimmungen à la Symphonie oder Sonate vermeiden, Stücke, die einfach *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* oder *Konzert für Orchester* heißen. Und handelt es sich hier, bei Kleeberg, überhaupt um eine Gattungsangabe? Fände man eine solche nicht eher in einem Untertitel?

Literatur, das stellt man schnell fest, ist das Thema der Erzählung, und der Titel „Literatur“ bezeichnet zugleich die Gattung, das Format: Es handelt sich hier um ein Stück Literatur im engeren Sinne der fiktionalen Literatur. Kleebergs Erzählung erzählt von der Literatur, sie handelt von Literatur als ihrem Gegenstand, und sie handelt literarisch von ihm.

Vergegenwärtigen wir uns in aller Kürze den Plot. Wir schreiben das Jahr 1993. Der 35jährige Schriftsteller Gerhard Schrader nimmt an einem literarischen Wettbewerb teil, auf dem Autoren öffentlich noch nicht publizierte Werke vortragen. Und zwar tun sie das vor einer Jury aus Literaturkritikern, vor einem Saalpublikum und zumal vor laufenden Kameras und damit dem Fernsehpublikum. Der Wettbewerb wird nämlich live übertragen. Nach der jeweiligen Lesung werden die vorgetragenen Texte von der Jury nach allen Regeln der Literaturkritik und der mehr oder weniger professionellen Medienrhetorik kritisiert. Der Autor selbst darf keine Stellung nehmen. Wer auch nur ein wenig im Literaturbetrieb bewandert ist, erkennt unschwer das reale Vorbild, den alljährlich in Klagenfurt stattfindenden und auf 3Sat ausgestrahlten Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb.

Unter den vortragenden Autoren, aber auch unter den Juroren und gleichfalls anwesenden Verlagsprofis, ist Schrader ein Außenseiter. Er ist kein Betriebsprofi, der sich, wie die meisten dieser Schriftsteller, von Stipendium zu Stipendium hangelt. Seit zwei Jahren arbeitet er als Jurist in der Rechtsabteilung einer Privatbank. Dass sein Text von der Jury überwiegend abgelehnt wird, vermag ihn nicht mehr sonderlich zu erschüttern. Kurz vor dem Wettbewerb hatte sich nämlich seine Frau von ihm getrennt. Und im Zuge dieser Trennung musste er erfahren, dass ihm das Schreiben auch nicht ein kleines bisschen aus der existenziellen Krise hilft. Also nimmt Schrader seinen Misserfolg mit Gleichmut hin. Es gibt Schlimmeres, und er hat es gerade erfahren müssen.

Und doch wird ihn, Schrader, Literatur kurz darauf zutiefst berühren. Als nur einer von drei Wettbewerbsautoren nimmt er an einer Exkursion in ein Bergdorf an der nahe gelegenen slowenischen Grenze teil. Dort stellt ein kleiner Verlag Autoren aus dem

ehemaligen Jugoslawien vor, also aus einem damals, 1993, vom Bürgerkrieg zerrissenen Land. Ob trotz gerade wegen seiner depressiven Stimmung, dies lässt der Text offen, und obwohl er die Sprache nicht versteht: Schrader wird von den Lesungen eines kroatischen Romanciers und eines bosnischen Lyrikers physisch und mental heftigst ergriffen. In dieser vom Krieg handelnden Literatur glaubt er eine historische und existenzielle Wahrheit gegenwärtig, vor der sich, so glaubt er, seine eigene Literatur und erst recht die der Wettbewerbsteilnehmer zwergenhaft ausnimmt. Schrader fasst einen Entschluss. Er will dieser Wahrheit teilhaftig werden. Anstatt zum Wettbewerb zurückzukehren, wo die Entscheidung über die Preisvergabe noch aussteht, bricht er auf ins Ungewisse. Zu Fuß will er die Alpen überqueren, um in vier bis fünf Tagesmärschen das Feuer des Bürgerkriegs mit eigenen Augen zu sehen.

Es kommt jedoch anders. Vom Erhabenen führe nur ein kleiner Schritt ins Lächerliche, soll Napoleon gesagt haben. Der Satz träfe auch auf Schraders heroisch-empfindsamen Akt zu. Er scheitert jämmerlich. Schon in der ersten, in der Kälte verbrachten Nacht verirrt er sich. Mit Erfrierungen wird er von der Bergwacht gerettet. Als er im Krankenhaus der Wettbewerbsstadt erwacht, erfährt er nicht nur, wer den Lesestreit gewonnen hat (er natürlich nicht); er muss unter dem Titel „Der alljährliche Herostrat“ auch die folgende spöttische Glosse eines Literaturkritikers lesen:

Wir hatten bereits den, der zu flennen anfing und Morddrohungen ausstieß. Wir hatten den, der die Jury beschimpfte und anspuckte, dann den, der sich während seiner Lesung mit einer Rasierklinge schnitt und ein Blutbad verursachte. Und nun, als diesjährige Ernte den, der wie Zarathustra ins Gebirge geht, um dort zu erfrieren, um den Preis posthum zu erhalten, und den unsere Bergwacht für teures Geld retten muß. Liebe Autoren, wenn Ihr soviel Fantasie und Anstrengung in Eure Texte legen würdet wie in Eure Publicity-Gags, dann wäre es um unsere Literatur besser bestellt.<sup>3</sup>

Das ist eine bittere Pointe. Mit ihr endet die Erzählung. Schrader, der glaubte, die Grenzen überschreiten und einen Bezirk existenzieller Wahrheit jenseits der engen Räume der Texte und des Betriebs anstreben zu können, entkommt der Logik des Betriebs nicht. Was er außerhalb der Literatur wähnte, wird in der Perspektive des Literaturkritikers zum Publicity-Gag, zum literarischen Akt, zu einer Inszenierung im Interesse des Werks, zu einer Inszenierung in der Tradition der Traditionszerstörung, in der Tradition der provokationsästhetischen Moderne. Und zu einer schlechten Inszenierung zumal, weil sie in den Augen des Kritikers auf bloß epigonale Weise die längst zur schlechten Konvention verfestigten Skandalposen wiederholt. Die utopische Vorstellung einer existenziellen Fundierung der Ästhetik in einer wirklichkeitsmächtigen Literatur scheitert an der profanen Wirklichkeit eines selbstbezüglichen Literaturbetriebs. Schrader wollte heraus aus der Literatur, und er bleibt in ihr gefangen. Aber das wohl nicht allein aufgrund der Dummheit und Selbstgenügsamkeit des Betriebs. Die Idee, aus der Literatur auszubrechen und existenzielle

---

<sup>3</sup> Michael Kleeberg: Literatur, in ders.: Der Kommunist vom Montmartre und andere Geschichten, Köln 1997, S. 200 – 223, hier S. 223.

Intensität in der Ausnahmerealität des kriegerischen Konflikts zu erfahren, schon das war womöglich eine bloß literarische Idee. Aber keine realistische Haltung.

Kleebergs Erzähltext befragt also die Grenzen zwischen erzählter und wirklicher Wirklichkeit, und er macht das in den Grenzen einer Erzählung. Wie durchlässig, oder wie geschlossen sich diese Grenzen ausnehmen, das erzählt er quasi in einer Parabel. Wie wirklich ist das, was in Literatur geschildert wird? Welche Beziehungen unterhält die fiktionale Literatur zu empirischen Wirklichkeit? Oder führt, wie der Dichter Hugo von Hofmannsthal einmal meinte, kein Weg von der Poesie ins Leben und zurück? Das ist eine literaturtheoretische Grundfrage. Kehrt man die Richtung um, gewinnt die Frage eine weitere Raffinesse: Wie wirklich ist eine Wirklichkeit, in der es Literatur gibt und in der etwas zutiefst Wirkliches, Schraders heroisch-lächerlicher Akt, selber nicht ohne literarische Muster zustande gekommen ist, eine Wirklichkeit, in der dieser Akt als eine literarische Inszenierung ebenso erkannt wie verkannt werden kann?

Wie schon angedeutet, lässt Kleebergs Erzähltext zahlreiche Realia durchblicken. Literatur kann sich offensichtlich auf außerliterarische Wirklichkeit beziehen. (Das klingt nach einer nicht eben aufregenden oder unkonventionellen These. Und doch gibt es Literaturtheorien, das sei vorweggenommen, für die diese Aussage eine Provokation bedeuten würde.) Den Bachmann-Wettbewerb gibt es wirklich, und der Verfasser selbst hat im Jahr 1993 erfolglos dort vorgetragen. Kleeberg, Jahrgang 1959, war damals knapp 34 Jahre alt, also nur wenig jünger als sein Protagonist. Bis 1994 war er Mitinhaber einer Werbeagentur in Paris. Wie sein Protagonist war er keine Person, die sich ausschließlich im Literaturbetrieb bewegt hätte. Dort ein Außenseiter, war er dafür mit dem realen Leben, zumal mit der Wirtschaft, umso vertrauter. Wenn der fiktive Literaturkritiker einen Schriftsteller erwähnt, der sich während der Lesung die Stirn mit einer Rasierklinge aufgeschlitzt hatte, erinnert sich nicht nur der Literaturkenner an Rainald Goetz. Goetz hatte solch eine einstudierte Provokation 1983 an eben dem Ort, nämlich in Klagenfurt, vor laufenden Kameras vollzogen. Sie können sich diesen wohlkalkulierten Akt noch heute auf Youtube anschauen.<sup>4</sup> Und noch Goetzens vermeintliche Provokation erinnerte an einschlägige dadaistische Inszenierungen oder an Performances von Aktionisten. Den Bürger zu schocken, „épater le bourgeois“, so lautete schon die Devise einiger Symbolisten im 19. Jahrhundert, von Baudelaire oder von Rimbaud. Futuristen, Surrealisten und Dadaisten sollten bald darauf im Bemühen, immer moderner als die jeweiligen Vorläufer zu agieren, eine einschlägige Tradition der Provokationsästhetik etablieren.

Für den Verlag hat offenkundig der auf Literatur der Völker des ehemaligen k.- und k.-Reichs spezialisierte Wieser-Verlag Modell gestanden. Kleebergs Erzählung enthält also Realia. Und nur methodisch bzw. literaturtheoretisch bornierte Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler würden die Vermutung strikt abwehren, der Verfasser habe in

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Wn64AVFydDw> (22.3.2021)

diesem Text real Erlebtes literarisch umgesetzt. Man kann diesen Text also durchaus als eine Literaturbetriebssatire verstehen. Indem er ein Ideal mit der Wirklichkeit konfrontiert und aus dieser Konfrontation ebenso komische wie bittere Funken schlägt, verwendet er ein satirisches Verfahren.

Der Text stellt aber keine Eins-zu-Eins-Abbildung von Realität dar. Nach allem, was man weiß, kommen der empirische Autor Kleeberg und die Figur seiner Erzählung nicht zur Deckung. Kleeberg hat keine juristische Ausbildung genossen und in keiner Bank, sondern in einer Werbeagentur gearbeitet. Und es spricht wenig dafür, dass Kleeberg selbst über die Alpen gen Jugoslawien hätte ziehen wollen, obwohl er, was Interviews belegen, einer Lesung wie der in der Erzählung dargestellten tatsächlich beigewohnt hat. Kleeberg hat mit ziemlicher Sicherheit keine Exkursion ins Kriegsgebiet unternommen, sondern reale Erfahrungen zugespitzt, ausgeschmückt, auf verschobene Weise ausgedrückt und mit Erfundenem versetzt. Die Erzählung vermischt als Reales und Fiktives. Wie durchlässig nehmen sich also die Grenzen zwischen Realität und Erfundenem, Fakten und Fiktionen aus? Das ist eine Frage, wie sie sich eine Literaturtheorie stellen könnte.

Und es bleibt nicht die einzige, die der Text aufwirft. Leserinnen und Leser erkennen sehr schnell, dass im Text ein literaturästhetischer Streit ausgefochten wird. Und zwar ein Streit, in dem die Erzählinstanz – sei es der empirische Autor Kleeberg oder aber der textimmanente Erzähler (auch in dieser Unterscheidung offenbart sich eine literaturtheoretische, genauer: eine narratologische Problematik) – Stellung bezieht. Auf der Ebene der dargestellten Handlung geht es um den ästhetischen Konflikt zwischen einer eher *realistischen* und einer eher *formalistischen* Auffassung von Literatur.

Mit „Realismus“ und „Formalismus“ sind zwei idealtypisch kontrastierende und konkurrierende literarische Ästhetiken bezeichnet. Sie sollen hier nur in allervorläufigster Allgemeinheit charakterisiert werden: Realistische Literatur richtet sich auf eine darzustellende außerliterarische Wirklichkeit aus. Mit einem der Systemtheorie entlehnten Begriff könnte man ihr eine Orientierung an der *Fremdreferenz* unterstellen.<sup>5</sup> Sie ist davon überzeugt, Wirklichkeit existiere und könne dargestellt werden. Infolgedessen reflektiert die realistische Poetik bzw. die realistische Ästhetik die Mittel und Verfahren, wie Wirklichkeit dargestellt werden könne oder solle. Sie ist sich dabei immer im klaren, dass die literarisch dargestellte Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit selbst ist. Sie bedenkt daher immer auch die spezifische Differenz. Der Wirklichkeitsbezug kann nur durch ästhetische Formbildung gestiftet werden. Der bürgerliche Realismus im Deutschland des 19. Jahrhunderts hat daher die Eins-zu-Eins-Abbildung ausgeschlossen, ja, noch nicht einmal für wünschenswert gehalten und stattdessen für bestimmte Formen der Idealisierung oder der Verklärung plädiert. Es verhält sich also nicht so, dass eine realistisch orientierte Literatur die ästhetische Dimension verleugnen würde. Im Gegenteil. Ein Schriftsteller wie Kleeberg, der sich selbstbewusst in die Tradition der großen Erzähler wie Proust oder Thomas Mann stellt,

---

<sup>5</sup> Vgl. Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995.

ist zumal von der ästhetischen Überlegenheit der realistisch orientierten Literatur überzeugt.

Formalistische Literatur dagegen kann als *selbstreferentiell* charakterisiert werden. Sie bezieht sich primär auf sich selbst und auf ihre Mittel. Prinzipiell ist sich jegliche Literatur ihrer Mittel bewusst. In formalistischen Ästhetiken geraten jedoch diese Mittel selbst in den Fokus, der Gegenstand, das worüber gesprochen oder vielmehr geschrieben wird, tritt hinter die Formbezüglichkeit zurück. Als der Maler Edgar Degas dem symbolistischen Dichter Stéphane Mallarmé einmal sein Leid klagte, er habe doch so viele Ideen, und dennoch gelinge ihm das anvisierte Sonett nicht, antwortete der Profi dem Sonntagsdichter, Verse mache man doch nicht mit Ideen, sondern mit Wörtern. Literaturgeschichtlich wurzelt der Formalismus noch tiefer. Man kann seine Impulse mindestens bis zur Frühromantik zurückführen. Friedrich Schlegel hat die romantische Poesie mit einem kühn der seinerzeit avancierten Philosophie entwendeten Begriff als „Transzendentalpoesie“ beschrieben, als „Poesie der Poesie“ verstanden: Die romantische Poesie spiegelt sich selbst, und zwar dergestalt, dass sie in der Unterscheidung zwischen literarischer und außerliterarischer Wirklichkeit die Seite der literarischen Wirklichkeit als die stärkere wähnt. „Die Welt muß romantisiert werden“, forderte Novalis, und formulierte damit eine Urparole ästhetizistischer Bestrebungen. Nicht die Kunst habe sich nach der Wirklichkeit zu richten, vielmehr erzeuge die Kunst Gebilde und Muster, denen sich die Wirklichkeit anzupassen habe, um dergestalt eine schönere, poetischere, lebenswertere Wirklichkeit zu werden.

Der Gegensatz „fremdreferentiell/selbstreferentiell“ bezeichnet, das dürfte deutlich geworden sein, keine strikte Disjunktion. So wie jeglicher Realismus über ästhetische Verfahren, Wirklichkeit darzustellen, reflektieren muss, und somit immer auch eine selbstreferentielle Komponente aufweist, muss formalistische Poesie über etwas sprechen, und sei es in der Gestalt, dass Dichtung über Dichtung spricht. Die romantische Transzendentalpoesie hat mit Vorliebe von Dichtern und Künstlern erzählt oder über Dichtung gedichtet: Das Ästhetische als Verfahren wird zum Gegenstand, die Selbstreferenz also auf die Ebene der Fremdreferenz projiziert.

Kleebergs Erzählung handelt von der Literatur. Und doch verfißt sie weder das Programm der Romantik, die Wirklichkeit zu ästhetisieren oder zu romantisieren, noch gibt sie sich den formalistischen Verfahren hin. Sie will nicht experimentieren, sie will weder Wahrnehmungsweisen verfremden, mit Formen spielen, Erzählperspektiven verschachteln, Plotstränge durch nichtlineare Erzählweisen verkomplizieren, syntaktische Strukturen aufbrechen oder dergleichen. Sie erzählt von Literatur als etwas Wirklichem, nicht von der Wirklichkeit als etwas Literarischem. Sie bezieht in gewisser Weise literaturästhetisch Stellung. Der Gegensatz zwischen realistischer und formalistischer Literatur wird nämlich in der Erzählung selbst verhandelt. Über den Klagenfurter Wettbewerb, über die dort verlesenen Texte wie über die dort artikulierten literaturkritischen Positionen heißt es nämlich:

Die Diskussionen standen, wie jedes Jahr, im Zeichen eines Wettstreites im Wettstreit, dem zwischen realistischer und experimenteller Literatur, wobei „realistisch“ Erzählungen genannt wurden, in denen handelnde Personen vorkamen, die einen Namen trugen, „experimentell“ hieß man Texte, in denen beides fehlte, dafür die Beschäftigung mit Sprache, die Sprache an sich und die Ansichten des Autors auf die eine oder andere Weise den Inhalt bildeten oder ihn ersetzten. Die experimentellen Texte stellten Jahr für Jahr den Sieger, bei wechselnder Jury. (S. 204f)

Die Position des Erzählers scheint klar. Den Gegensatz „realistisch/experimentell“ fasst er nur mit den durch die Anführungszeichen symbolisierten spitzen Fingern an. So ungenügend die Literaturkritik diese Begriffe auch handhabt, so klar erscheint jedoch die Präferenz des Erzählers. Er disqualifiziert die Vorliebe für das Experimentelle u.a. mit einem realistischen Blick auf die Mechanismen des Betriebs. Die Texte in der Tradition der Avantgarde genossen einen Vorteil, weil sie besser ins Spiel passen: Die Juroren könnten viel leichter intelligent über Texte sprechen, deren Inhalte sie deshalb nicht verstanden hätten, weil es an ihnen nichts zu verstehen gebe. Eine realistische Erzählung müsse man erst paraphrasieren, man hat womöglich schon wichtige Details vergessen, man kann Aufbau, Personen oder Perspektiven in der vom Reglement vorgeschriebenen Situation der unmittelbaren Reaktion vielleicht nicht reproduzieren, man hat nicht richtig zugehört oder leidet unter Gedächtnislücken. Überhaupt lässt der Erzähler keinen Zweifel daran aufkommen, dass er den Formalismus, bzw. die „experimentelle“ Literatur, als ästhetisches Pendant zur Weltfremdheit der gänzlich vom Literaturbetrieb absorbierten Betriebshanseln begreift. Wer sich nur innerhalb ästhetischer Gebilde und der um sie herum etablierten Sozialformen bewegt, der hat von der Welt womöglich nicht genug gesehen, um über anderes als bloß Ästhetisches zu schreiben.<sup>6</sup> Das ist ein offenkundig satirischer Blick auf die Wirklichkeit des Literaturbetriebs. Kleebergs Literaturbetriebssatire, wenn man die Erzählung denn auf diesen Aspekt festlegen darf, steht dabei in einer guten Tradition. Schon Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (um 1860 entstanden, 1874 im zweiten Band der *Leute von Seldwyla* publiziert) spottet über ebenso ambitionierte wie epigonale Schriftsteller, die keinen Kontakt zum wirklichen Leben haben und daher nichts als das Schreiben selbst zum Gegenstand ihrer Literatur machen.

Wenn man letzteres erkennt, wenn man Kleebergs Text in eine Gattungs-, in einer Motiv- oder in eine thematische Tradition einordnet, dann könnte sich noch eine andere Perspektive ergeben. An die Stelle der Frage nach dem Bezug zwischen dem Text und einer Wirklichkeit tritt jetzt die nach dem Beziehungen zwischen Texten. Sie werden in diesem Kurs Literaturtheorien kennenlernen, die sich vornehmlich für diese Bezüge interessieren. Sie

---

<sup>6</sup> Vgl. Michael Kleeberg/Johannes Birgfeld: Michael Kleeberg im Gespräch, Hannover 2013, S. 62: „So kam ich nach Klagenfurt und fand das Treiben dort vor allem lächerlich. [...] Die Gespräche, in die ich hineinlauschte, drehten sich fast ausschließlich um Betriebsklatsch, und die Autoren hatten für die großartige Landschaft, in der sie einige Tage zu Gast waren, nur den Spott von Akademikern mit zwei linken Händen: ‚Schau mal das Panorama, sieht aus wie eine kitschige Fototapete‘. Es war aber eben keine Fototapete, und von Schriftstellern hätte ich erwartet, dass sie hingehen und, wie Goethe im Thüringer Wald mit dem Hämmerchen, untersuchen, was es mit dieser Landschaft tatsächlich auf sich hatte.“

vertreten die Auffassung, Literatur beziehe sich vornehmlich auf andere Texte, Literatur bestehe vornehmlich aus Literatur, und sie sprechen dann von „Intertextualität“.

Man kann aber auch die Auffassung vertreten, der Befund, Literatur verweise auf andere Literatur, widerspreche ihrer Fähigkeit, sich auf außerliterarische Wirklichkeit(en) zu beziehen, nicht nur nicht, sondern ermögliche diesen Bezug erst. In der Erzählung *Literatur* geht es um Literatur. Literatur bildet hier den Plot, den Gegenstand der Erzählung. Und dieser Gegenstand wird auf literarische Weise verhandelt. Damit wird *literaturintern* die literaturkonstitutive Differenz zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz zur Debatte gestellt und als Gegensatz zwischen Formalismus und Realismus verhandelt. Und eben darin bewegt sich der Text über seinen Rahmen hinaus: Kleeberg beschreibt den Literaturbetrieb als geschlossenes System, in dem Schriftsteller, Kritiker und Verleger sich in einer nur ihnen eigenen, scheinbar hermetischen Wirklichkeit bewegen. Daran anknüpfend, könnte eine soziologisch, genauer: eine systemtheoretisch orientierte Literaturtheorie die Frage nach der Geschlossenheit autopoietischer Systeme überhaupt aufwerfen. Autopoietische Systeme sind Systeme, die die Elemente, aus denen sie bestehen durch die Elemente selbst reproduzieren.<sup>7</sup> Zur Debatte stünde in dieser Sicht also literatursoziologisch die Literatur als gesellschaftliches System: Vermittels welcher Akteure, Institutionen, Einrichtungen, Verfahren und Prozesse organisiert sich „die“ Literatur als soziale Wirklichkeit? Und wie und warum korrespondiert die ästhetische, die formale Geschlossenheit innerhalb der Texte mit der äußeren Geschlossenheit eines sozialen Subsystems? Gibt es dafür ästhetische Gründe oder soziale Gründe oder womöglich Gründe in beiderlei Form?

Literaturtheorie kann sich auch die Frage nach der *Medialität* von Literatur stellen. Mallarmés Diktum, Verse wären aus Worten gemacht, ließe sich ja präzisieren: Literatur im starken Sinne des Wortes wird aus geschriebenen oder gedruckten Worten gemacht. Medienhistorisch gesehen haben der Wechsel vom gesprochenen zum geschriebenen Wort, und dann der Übergang zum Druck gravierende Zäsuren markiert. Es ist gleichsam das kulturelle Leitmedium ausgetauscht worden. Welche gravierenden Konsequenzen das nach sich gezogen hat, wird seit langem in Medienwissenschaften und in der Medientheorie verhandelt. (In diesem Modul wird das im Kurs *Einführung in die Medientheorie* ausführlicher thematisiert.) Im Klagenfurter Bachmann-Wettbewerb werden *geschriebene* und in der Regel noch nicht *gedruckte* Texte vor einem leibhaftig im Saal anwesenden Publikum *mündlich* vorgetragen. Das Ganze, der Vortrag und die sich anschließende Diskussion, wird von Kameras aufgezeichnet und ins *Fernsehen* übertragen. Mit dem Schaulesen ist eine komplexe mediale Situation etabliert, ja, mehr noch: eine Arena-Situation, ein agonales Setting, in dem nicht nur Schriftsteller untereinander, sondern auch Juroren mit Schriftstellern und Juroren untereinander um Aufmerksamkeit konkurrieren. Welche Auswirkungen hat das auf die Literatur, die dort vortragen wird, auf die Debatten, auf ihre Rezeption, auf Zuschauer im Saal und vor den Bildschirmen? So könnte eine

<sup>7</sup> Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 57ff und passim. Gerhard Plumpe (Anm. 5), S. 47.

medientheoretisch interessierte Literaturwissenschaft fragen, die über eine Theorie verfügen müsste, in der Literatur in ihren medialen Dimensionen verhandelt wird. Die Frage nach potentiellen Rückkopplungen zwischen außermedialer und medialer Wirklichkeit enthält dann auch wieder die Frage nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit. Die Frage, wie sich eine innerliterarische Fiktion auf eine außerliterarische Wirklichkeit beziehen kann, stellt sich nun aber unter einem medialen Vorzeichen. Und dieses mediale Vorzeichen verkompliziert die Frage noch einmal.

Kleeberg hat einmal betont, er sei „nie [...] von theoretischen Konzepten, Ideen, Beweisführungen, von einer apriorischen Überzeugung ausgegangen“, um diese dann in eine Handlung zu überführen. Stattdessen beginne er immer mit exemplarisch Erlebtem, er beginne mit Erfahrenem, in dem er ein „paradigmatisches, synekdochisches Potential“ erkenne.<sup>8</sup> Er bedarf, mit anderen Worten, keiner Literaturtheorie. Wenn seine Erzählung gleichwohl eine Literaturtheorie in nuce zu enthalten scheint, wenn sie Literaturtheorie mit literarischen Mitteln betreibt, wenn sie manches, das Literaturtheorie auch sagt, und wenn sie es gedrängter, eleganter, schöner und treffender, als Theoriesprache das in aller Regel auszudrücken in der Lage ist, sagt, dann können wir daraus etwas für die Praxis folgern, Theorie zu betreiben. Das Wort „Theorie“ kommt von altgriechisch *theorein*, und das heißt sww. wie „schauen“. Theorie zu betreiben, heißt erst einmal, genau hinzuschauen. Es bedeutet nicht, wie man meinen könnte, aus unanschaulichen Prinzipien oder verstiegenen Begriffen zu deduzieren, sondern sich im Blick auf die konkreten Phänomene der Passung oder Nichtpassung der eigenen Begriffe klar zu werden. Wie jede gute Theorie expliziert auch Literaturtheorie im besten Falle die Begriffe und Vorstellungen, derer wir uns zuvor nur unaufgeklärt bedient hatten. Und sie schärft im besten Falle unsere Wahrnehmung. Die Wahrnehmung, das ist die *aisthesis*. Literatur kann mit ästhetischen Mitteln die Wahrnehmung befördern.

Dass eine ästhetisch geschärfte Wahrnehmung der Wahrnehmung einer außerästhetischen Wirklichkeit nicht nur nicht entgegensteht, dass sie sie vielmehr schärft, darin liegt ein Versprechen von Literatur. Es wird beileibe nicht immer eingelöst. Literatur kann der Wahrnehmung von Wirklichkeit auch schaden. Davon erzählt z.B. Goethes *Werther*, und davon erzählt auch Kleebergs Geschichte. Und dieses Versprechen wird auch von Literaturtheorien kaum durchgängig eingelöst werden können. Auch Literaturtheorien können schaden, sie können dem Phänomen, das zu erhellen sie versprechen, der Literatur, durchaus hinderlich entgegenstehen. Dass es aber gelingen kann, mit der Hilfe von Literaturtheorie unsere eigenen Begriffe und Vorannahmen zu explizieren, dass wir mit ihr unverstellt auf Literatur schauen, und dass wir womöglich mit Literatur unsere Wirklichkeit besser begreifen können, davon ist der vorliegende Kurs insgesamt doch eher überzeugt.

---

<sup>8</sup> Kleeberg (Anm. 6), S. 27f.