

Das vorausgehende Kapitel befasste sich mit literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen, die sich vornehmlich am ‚Text selbst‘ und an seiner spezifischen literarischen Verfasstheit orientierten. Gerade die am Ende vorgestellten poststrukturalistischen Theorieansätze führten zu einem neuen Verständnis des Phänomens ‚Textualität‘. Der von Jacques Derrida in der *Grammatologie* formulierte Satz, ein „*Text-Außeres*“ gäbe es nicht (Derrida, *Grammatologie*, S. 274), wurde vielfach als Begründung dafür genommen, die historische, gesellschaftliche oder allgemeine kulturelle Einbettung eines Textes zu ignorieren. Dies änderte sich mit dem Ende der achtziger/Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Nach den manchmal recht abstrakt geführten Theoriediskussionen der zurückliegenden Jahrzehnte kam in der Literaturwissenschaft das Bedürfnis auf, sich wieder Konkreterem zuzuwenden – freilich ohne hinter das gewonnene theoretische Reflexionsniveau zurückzufallen. Hinzu kam, dass sich die Beschäftigung mit Literatur in einer Zeit, in der das Buch in eine zunehmende Konkurrenz mit anderen, audiovisuellen und elektronischen, Medien geriet, vermehrtem (wissenschafts-)politischen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sah. In diesem Zusammenhang hatte der Philosoph Odo Marquardt (geb. 1928) in den achtziger Jahren dem Ästhetischen eine Kompensationsfunktion im Hinblick auf die durch die Naturwissenschaften hervorgerufenen Schäden und Ängste zugesprochen. Literaturwissenschaftler/innen waren sich rasch einig, dass sich das Selbstbewusstsein der Geisteswissenschaften nicht auf diese Kompensationsfunktion beschränken sollte und wollte. Vielmehr machte man geltend, dass auch und gerade die Literaturwissenschaft einen spezifischen und eigenständigen Beitrag zum Verständnis der komplexen Gegenwart zu leisten im Stande sei. Dies war die Geburtsstunde der **kulturwissenschaftlichen Wende in den Geisteswissenschaften**, die wie andere Fächer auch weite Teile der Literaturwissenschaft erfasste.

Der sog. ‚cultural turn‘, die kulturwissenschaftliche Wende also, führte in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts dazu, dass sich viele Geisteswissenschaftler/innen unterschiedlicher Fachgebiete – Philosophie, Geschichte, Sprach- und Literaturwissenschaft, Kunsthistorie, Ethnologie etc. –, als Kulturwissenschaftler/innen (um)definierten. Was steckt dahinter? Während andere Fachvertreter/innen argwöhnten, es handle sich bei diesem ‚Trend‘ lediglich um ‚alten Wein in neuen Schlüuchen‘ (Hans Robert Jauß [1921–1997]), machte sich bei den Befürwortern und Befürworterinnen der neuen Richtung Kulturwissenschaft so etwas wie Aufbruchstimmung breit. Die Herausforderung lag zum einen darin, Fragestellungen und Gegenstände, die außerhalb der traditionellen Fachgrenzen lagen und die nun als kulturell bedeutungsvoll wahrgenommen wurden, in den kritischen literaturwissenschaftlichen Blick zu nehmen, und zum anderen, im Zusammenhang damit, die **Fachgrenzen im Blick auf verstärkt**.

ten interdisziplinären Austausch zu erweitern. Konkret heißt das, dass auf der einen Seite neue Themen in alten Texten aufgespürt, auf der anderen Seite aber auch nichtliterarische Texte im Hinblick auf ihre sprachlichen und kulturellen Muster gelesen werden. Die kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft wollte den Elfenbeinturm des ‚nur‘ Ästhetischen verlassen. So fanden denn auch seit den 90er Jahren eine große Zahl interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Tagungen statt, die sich Themen widmeten wie dem Ritual, dem Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, dem kulturellen Gedächtnis, dem kulturellen Wandel von Dingen (gemeint sind tatsächlich so konkrete Objekte wie Handtaschen, Schmuckstücke, Schreibtischutensilien . . .), ‚Stoff und Materialität‘, ‚Fußball‘ oder dem ‚11. September‘. Bemerkt sei dazu, dass die kulturwissenschaftliche Wende mit einem tiefgreifenden institutionellen Wandel verbunden ist, der die Universität und ihr traditionelles Bildungsangebot vor erhebliche Herausforderungen stellt; so wird im Zuge der mit der Studienreform einhergehenden Entwicklung neuer Studiengänge an deutschen Universitäten allenthalben mehr Wert auf Praxisbezug und innovative Studiengangsangebote gelegt, die oftmals zwischen den traditionellen Fächern angesiedelt sind. Wer einmal die aktuellen Vorlesungsverzeichnisse deutscher Hochschulen konsultiert, wird feststellen, dass die Stichwörter ‚Kultur‘ und ‚Medien‘ mittlerweile allenthalben auftauchen und vielerorts eigene medienwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Studiengänge eingerichtet werden – an denen vielfach Literaturwissenschaftler/innen maßgeblich beteiligt sind.

1. Der Begriff ‚Kultur‘

Begriffsgeschichte

Das Stichwort ‚Kultur‘ allein gewährleistet natürlich noch nicht Innovation und Fortschritt. Hierfür ist eher das veränderte Begriffsverständnis geltend zu machen, das dem überkommenen Kultur-Begriff im Zuge des ‚cultural turn‘ eine neue, erweiterte Geltung verlieh. Wörtlich bedeutet ‚Kultur‘ (von lat. ‚cultura‘) ‚Pflege, Landbau‘. Im deutschen Sprachraum ist der Begriff seit dem 17. Jahrhundert bezeugt; zum einen wurde er im Sinne von ‚landwirtschaftliche Bodenbewirtschaftung‘, zum anderen aber auch mit der Bedeutung ‚Pflege geistiger Güter‘ gebraucht. Bereits früh fungierte er als **Gegenbegriff zum Begriff ‚Natur‘**. Seit dem 18. Jahrhundert wurde der Begriff auch mit der Bedeutung ‚die innere Ausbildung der Persönlichkeit betreffend‘ gebraucht; in diesem Verständnis dient er als **Gegenbegriff zu ‚Zivilisation‘** und damit auch als eine Art Kampfbegriff im deutsch-französischen Meinungsstreit, in dem die Innerlichkeit deutscher Kultur der Äußerlichkeit französischer Zivilisation gegenüber gestellt wurde. Normative Geltung erlangte der Begriff im 19. Jahrhundert, als man begann, ihn

auf die sog. „höheren“ Bildungsgüter, also Musik, Kunst, Dichtung, zu beziehen; es liegt auf der Hand, dass ein so verstandener Kulturbegriff mit einer starken sozialen Abgrenzungsfunktion einhergeht. In bildungsbürgerlichen Kreisen wird ‚Kultur‘ bis heute in diesem wertenden Sinne verstanden. Dem normativen Kulturbegriff, der Kultur weitgehend mit Bildung gleichsetzt, steht im Bereich der Wissenschaft ein eher deskriptiver Kulturbegriff gegenüber, der unter ‚Kultur‘ die Gesamtheit menschlicher Hervorbringungen begreift und dabei die Bereiche des Wissens, des Glaubens, der Moral, der Kunst, des Rechtswesens und der Gesetze sowie Tradition und Bräuche einschließt.

Einem veränderten Begriffsverständnis von ‚Kultur‘ leistete u. a. der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie Fiedler (1917–2003) Vorschub, der 1969, bezeichnenderweise im *Playboy*, einen folgenreichen Artikel mit dem Titel *Cross the border, close the gap!* veröffentlichte. Dieser Artikel, ins Deutsche unter der Überschrift *Überquert die Grenze, schließt den Graben!* übertragen, gilt als ein zentrales Gründungsmanifest der Postmoderne. Fiedler fordert in seinem Artikel eine neue (postmoderne) Kritik, d. h. eine veränderte Haltung den künstlerisch-literarischen Hervorbringungen der Zeit, also der 60er Jahre, gegenüber. Es gehe nicht um die Wörter auf dem Papier, schreibt Fiedler, sondern um die Wörter im Leben: Fiedlers Text ist ein Plädoyer für einen neuen Lebensbezug. Es gelte, die von der Moderne erzeugten sozialen und kulturellen Differenzen in einem neuen Verständnis von Pop-Kultur einzuebnen. Aufgehoben werden soll damit die gängige, normative Unterscheidung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ bzw. Nicht-Kultur. In der Konsequenz bedeutet das, dass man z. B. das Liebeskonzept in Goethes *Werther* ohne weiteres mit Liebeskonzeptionen, wie sie etwa in der Popmusik zum Ausdruck kommen, ins Verhältnis setzen und vergleichen kann.

Zur Vorgeschichte der Kulturwissenschaften, wie sie sich heute in Deutschland präsentieren, gehört in gewisser Weise auch die Gründung des *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* im Jahr 1964 unter Richard Hoggart (geb. 1918), Raymond Williams (1921–1988) und Stuart Hall (geb. 1932). Die am *Centre* betriebene Forschung folgte einem materialistischen Kulturverständnis („Material Culture“), das soziologische Fragestellungen mit Problemen der **Massen- und Medienkultur** verband. Die Ausstrahlung in der angelsächsischen Welt, insbesondere auch in die USA, war stark und wirkte über die internationalen Verflechtungen der Forschung in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts auch auf die Formierung der Kulturwissenschaften in Deutschland ein.

Umberto Eco (geb. 1932), der in Bologna lehrende Literaturwissenschaftler, Semiotiker und Autor, hat bereits in den siebziger Jahren eine sehr umfassende und zugleich grundlegende Definition von

I. Der Begriff ‚Kultur‘

Neues Begriffsverständnis

VIII Text, Kultur, Medien

Kultur‘ vorgeschlagen, die in die neue kulturwissenschaftliche Richtung weist. In seinem Buch *Zeichen* schreibt er:

Kultur ist die Art und Weise, wie unter bestimmten historisch-anthropologischen Bedingungen auf allen Ebenen, von der Aufteilung in elementare Wahrnehmungseinheiten bis zu den ideologischen Systemen, der Inhalt segmentiert (und die Erkenntnis damit objektiviert) wird.

(Eco, *Zeichen*, S. 186)

D.h. Kultur wird von Eco als die Art und Weise definiert, wie wir die Welt einteilen, z. B. in ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚Stadt‘ und ‚Land‘, ‚Körper‘ und ‚Geist‘, ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ etc. (auffällig ist bei dieser Reihe tatsächlich, wie stark unsere Kultur zweiwertigen Einteilungsmustern folgt). Ecos Bestimmung reflektiert, dass Wissen und Erkenntnis nicht ‚objektiv‘ sind, sondern dass sie innerhalb bestimmter (kultureller) Ordnungen als ‚objektiv‘ angesehen, d. h. objektiviert werden.

2. Kultur als Text

Wie aber stellt sich nun das Verhältnis zwischen Literatur- und Kulturwissenschaft bzw. das Modell **Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft** genauer dar? Ein Erklärungsmuster, auf das sich viele Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen berufen, begreift **Kultur als Text**. Hinter dieser Auffassung, dass Kultur ähnlich wie ein Text zu lesen sei und geschrieben werde, stehen v.a. anthropologische und ethnologische Ansätze, die es in ihren Fachdisziplinen traditionellerweise mit (fremden) Kulturen zu tun haben und für die es *common sense* ist, den Menschen als Kulturwesen zu betrachten, d. h. als geprägt von den ihm umgebenden kulturellen Verhältnissen. Bezeichnenderweise wurde schon seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts im Bereich der Ethnografie, also der beschreibenden Erfassung fremder Kulturen, eine begründete Skepsis gegenüber herkömmlichen Aufzeichnungsverfahren vernehmbar. Man sah in den praktizierten Beschreibungsformen eurozentrische Wahrnehmungsmuster, die, so die Kritik, auf die untersuchten Kulturen projiziert würden und diese unter das Regime westlicher Machtansprüche stellten. Deshalb – und hier zeigt sich einmal mehr die Nähe von Literatur- und Kulturwissenschaft – plädierte man für literarische Schreibweisen innerhalb der Ethnografie (*Writing Culture*-Debatte), weil man der Ansicht war, die offener, weniger fixierende literarische Sprache würde dem ‚Anderen‘ der fremden Kultur gerechter und ließe ihm als ‚Anderem‘ den eigenen Raum, ohne es mittels der klassifizierenden westlichen Wissenschaftssprache beherrschen zu wollen. Im gleichen Zuge begann man, den eigenen westlichen Betrachterstandpunkt als (macht-)politisch gesetzten zu thematisieren, zu hinterfragen und in die Darstellung des ‚Ande-

ren‘ miteinzubeziehen, um auf diese Weise die Polarität der ethnografischen Subjekt-Objekt-Relation aufzubrechen. Wie sich etwa im Werk des französischen Schriftstellers und Ethnologen Michel Leiris (1901–1990) literarische und ethnografische Schreibweisen vermischen, so nahm beispielsweise auch der deutsche Schriftsteller Hubert Fichte (1935–1986) seit den sechziger Jahren in seinen Werken Reisen und die Begegnung mit anderen Kulturen zum Anlass literarischer Erfahrung und Selbsterfahrung. Theoretisch wird das Konzept ‚Kultur als Text‘ in einer berühmt gewordenen Formulierung des amerikanischen Anthropologen und Kulturwissenschaftlers Clifford Geertz (geb. 1926) fassbar. Geertz schreibt in seinem Werk *Dichte Beschreibung*:

Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht. Mir geht es um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen. (Geertz, *Dichte Beschreibung*, S. 9)

Diese kurze Passage macht deutlich, dass hier mannigfache Bezüge zu literaturwissenschaftlichen Erklärungsmodellen vorliegen. Zum einen wird der vorgestellte Kulturbegriff als semiotischer qualifiziert. ‚Semiotisch‘ heißt ‚zeichenhaft‘ (vgl. dazu Kap. VII.3); nach Geertz besteht die Kultur, wie ein Text, aus Zeichen – das können sprachliche, bildliche, körperliche Zeichen etc. sein –, die wir verstehen und interpretieren müssen. Offensichtlich wird hier auch der Zusammenhang mit der Hermeneutik. Wenn es heißt, dass der Mensch in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt sei, dann bedeutet das, dass er die Zeichen der Kultur auf der einen Seite deutet und auf der anderen Seite selbst ständig kulturelle Zeichen hervorbringt. Insofern ist der Mensch in seine Kultur eingesponnen wie eine Spinne in ihr Netz; gleichzeitig webt er aber selbst an diesem Netz der Kultur. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an Roland Barthes‘ Beschreibung des Texts als Gewebe (vgl. Kap. VII.4). Kultur wird von Geertz als ein aus Zeichen bestehendes Gewebe definiert, das gelesen, interpretiert und verstanden werden muss – nicht nur von dem/r Wissenschaftler/in, der/die sie analysiert, sondern auch von den Menschen, die in der entsprechenden Kultur leben und an ihr mitwirken. Aus der Feder von Clifford Geertz stammt eine in der kulturwissenschaftlichen Diskussion viel zitierte Analyse des balinesischen Hahnenkampfs, eine von Geertz als Kunstform gedeutete soziale Praxis. Der rituelle Hahnenkampf auf Bali macht Geertz‘ Interpretation zufolge „gewöhnliche Alltagserfahrungen verständlich, indem er sie durch Handlungen und Gegenstände darstellt, deren praktische Konsequenzen aufgehoben und auf das Niveau des reinen Scheins reduziert [...] wurden, auf dem ihre Bedeutung stärker artikuliert und deutlicher wahrnehmbar ist“ (Geertz,

- VIII** *Dichte Beschreibung*, S. 246). Im Hahnenkampf werden unterschiedliche Beziehungen zu Alltagserfahrungen aufgerufen und lesbar, indem kulturelle Bedeutungskomplexe wie etwa Männlichkeit, Stolz oder Gnade in einen strukturellen Zusammenhang gebracht werden. Ganz im Unterschied zur strukturalen Anthropologie (vgl. Kap. VII.3) geht es nicht um die Herausarbeitung invarianter Strukturen und Beziehungen, sondern um ein offenes Geflecht von Deutungen und Bedeutungen. Gleichwohl haben Kritiker/innen von Geertz vermerkt, dass seine Analysen allzu leicht bestimmte kulturelle Bedeutungen festzuschreiben versuchen, indem sie implizit von kultureller Geschlossenheit und Einheitlichkeit ausgehen.

3. Diskursanalyse

Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Literaturwissenschaft sind von mannigfaltiger Art. Bis heute einflussreich ist die ebenfalls in den sechziger Jahren entstandene Diskursanalyse, die sich mit dem Namen Michel Foucaults (1926–1984) verbindet. Zwar ist ihr Bezugsparadigma nicht die ‚Kultur‘, sondern der ‚Diskurs‘, aber insofern als es sich bei der Diskursanalyse um einen Ansatz handelt, der über den Einzeltext hinausgeht, gehört sie in ein Kapitel, das sich mit der Relation von Literatur und dem außerliterarischen Bereich befasst. Und dass die Diskursanalyse gerade für die jüngere Literaturwissenschaft von éminenter Bedeutung ist, zeigt die Vielzahl von Foucault-Zitaten in neueren Forschungsarbeiten.

Was ist ein **Diskurs**? Der Begriff kommt aus dem Italienischen; ‚discorso‘ bedeutet zunächst die richtungslose Hin- und Herbewegung, das orientierungslose Herumrennen. Michel de Montaigne (1533–1592) verwendet den Begriff des ‚discours‘ im Gegensatz zu ‚conversation‘ und versteht darunter die lineare Bewegung einer monologischen Argumentation mit autoritärem Geltungsanspruch. Diesem so verstandenen Diskurs versucht er die offene Struktur seiner Essais entgegen zu stellen. Der französische Historiker und Philosoph Michel Foucault gibt in seinen Schriften keine eindeutige Bestimmung des Begriffs; in unterschiedlichen Zusammenhängen wird er jeweils etwas anders akzentuiert. Dies ist nicht inkonsistent, sondern Reflex eines offenen, im Prozess begriffenen Denkens, das eigene Begriffe und Konzepte ständig weiterdenkt und revidiert. Man könnte den ‚Diskurs‘ nach Foucault grob als eine geregelte, d. h. nach überindividuellen Regeln funktionierende Redeweise definieren, die weder mit der ‚langue‘ noch mit der ‚parole‘ (nach de Saussure) identisch ist, sondern systematisch dazwischen, d. h. zwischen allgemeiner Sprachstruktur und individueller Redeäußerung, angesiedelt ist. Der Diskurs ermöglicht erst individuelle Redeakte, d. h. er schreibt vor, was in bestimmten

Michel Foucault
(1926–1984)



Zusammenhängen überhaupt und wie gesagt werden kann. Man kann nämlich nicht überall alles sagen. So kann man in einem literaturwissenschaftlichen Seminar nicht davon sprechen, dass ein Text von Gott diktiert worden sei. Dies konnten mittelalterliche Mystikerinnen von ihren Werken durchaus behaupten, der moderne literaturwissenschaftliche Diskurs lässt eine solche Äußerung jedoch nicht zu. Nikolaus Wegmann (geb. 1954) hat Diskurse als anerkannte Verständigungsniveaus beschrieben, als Funktionseinheiten, die den Erfolg sozialer Kommunikation gewährleisten (Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 13).

So kann man beispielsweise von ‚Subjekt-Diskursen‘ sprechen, die sich auch in literarischen Texten wieder finden. In Goethes *Werther*-Figur verkörpert sich z. B. der Genie-Diskurs, der das Subjekt als problematisches, in sich zerrissen autonom setzt, während Baron Instetten in Theodor Fontanes (1819–1898) Roman *Effi Briest* (1894/95) Gefangener eines preußischen Ehrenkodex ist, der ihm die Grenzen seines Denkens und Handelns auferlegt und der gleichfalls von wiederkehrenden **diskursiven Regelmäßigkeiten** wie Selbstdisziplin, Moral, gesellschaftliches Ansehen etc. geprägt ist. Diskurse sind nie in der Verfügung des/der Einzelnen, vielmehr verfügen sie ihrerseits über das einzelne Subjekt.

In seiner Schrift *Archäologie des Wissens* (*L'archéologie du savoir*) von 1969 hat Foucault den prinzipiellen Unterschied zwischen Sprach- und **Diskursanalyse** dargelegt: Die Sprache ist ein System für mögliche Aussagen mit einer endlichen Menge von Regeln, das eine unendliche Zahl von Performanzen, also konkreten Redeauflührungen, gestattet. Demgegenüber stellt das Feld der diskursiven Ereignisse eine endliche Menge formulierter linguistischer Sequenzen dar.

Die von der Sprachanalyse hinsichtlich eines beliebigen diskursiven Fakts gestellte Frage ist stets: gemäß welchen Regeln ist eine bestimmte Aussage konstruiert worden und folglich gemäß welchen Regeln könnten andere ähnliche Aussagen konstruiert werden? Die Beschreibung der diskursiven Ereignisse stellt eine völlig andere Frage: wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?

(Foucault, *Archäologie*, S. 42)

Die Diskursanalyse untersucht individuelle Äußerungen nicht psychologisch im Hinblick auf das Subjekt, das sie vorbringt, da die Logik dieser Äußerung bzw. ihre Regelhaftigkeit nicht im Sprecher oder in der Sprecherin liegt, sondern im übergreifenden diskursiven Zusammenhang. Vielmehr ist es der Diskursanalyse darum zu tun herauszufinden, welche epistemologischen, d. h. wissenschaftstheoretischen, politischen, gesellschaftlichen etc. Faktoren eine Äußerung überhaupt möglich machen. In seiner 1970 am Collège de France gehaltenen Antrittsvorlesung formuliert Foucault die ‚Regel der Äußerlichkeit‘ als für die Diskursanalyse leitendes Prinzip:

VIII Man muß nicht vom Diskurs in seinen inneren und verborgenen Kern eindringen, in die Mitte eines Denkens oder einer Bedeutung, die sich in ihm manifestieren. Sondern vom Diskurs aus, von seiner Erscheinung und seiner Regelmäßigkeit aus, muß man auf seine äußeren Möglichkeitsbedingungen zugehen; auf das, was der Zufallsreihe dieser Ereignisse Raum gibt und ihre Grenzen fixiert.
(Foucault, *Ordnung des Diskurses*, S. 35)

Was ist mit einem solchen Unterfangen gewonnen? Wozu braucht man die Diskursanalyse? Indem sie die **Bedingungen und Regeln** untersucht, nach denen Diskurse gebildet werden, erkennt sie, dass die Diskurse bestimmten politischen, gesellschaftlichen und denkgeschichtlichen Zwecken und Funktionen dienen. Auf diese Weise wird eine kritische Reflexion ihrer Verwendungsweisen und Folgerungen möglich. Gelegentlich wurde gegen Foucault der Vorwurf erhoben, er propagiere ein autoritäres Denken. Auf diese Idee könnte man kommen, wenn man an seine Vorstellung des Diskurses als eine der individuellen Verfügbarkeit und Kontrolle entzogene Einheit denkt, die uns alle bestimmt und kontrolliert. Jedoch ist dieser Vorwurf ungerechtfertigt, denn es geht Foucault ja gerade darum, solche autoritären **Machtstrukturen** aufzuzeigen und sie zu durchschauen – insofern verfolgt die Diskursanalyse tatsächlich ein aufklärerisches Projekt. Die Diskursanalyse zeigt, wie Diskurse ‚Wirklichkeit‘ erzeugen. Das wird besonders deutlich in *Wahnsinn und Gesellschaft (Folie et déraison)*, dem ersten größeren Werk von Foucault aus dem Jahr 1961, in dem er zeigt, wie in der Zeit der Aufklärung, als die Vernunft zum neuen Leitwert wurde, der Wahnsinn durch Ausgrenzung, durch Negation des Vernünftigen konstituiert wurde – mit gravierenden Folgen für Subjekte, die aus dem Bereich dessen, was als vernünftig angesehen wurde, herausfielen und somit als ‚wahnsinnig‘ deklariert wurden.

Die Geisteskrankheit ist durch die Gesamtheit dessen konstituiert worden, was in der Gruppe all der Aussagen gesagt worden ist, die sie benannten, sie zerlegten, sie beschrieben, sie explizierten, ihre Entwicklungen erzählten, ihre verschiedenen Korrelationen anzeigen, sie beurteilten und ihr eventuell die Sprache verliehen, indem sie in ihrem Namen Diskurse artikulierten, die als die ihren gelten sollten,

schreibt Foucault dazu in der *Archäologie* (S. 49).

Foucault untersucht nicht nur die Regelmäßigkeit und Funktionsweise einzelner Diskurse wie des medizinischen, juristischen, biologischen etc. Diskurses, sondern er hat auch sehr Grundsätzliches zum Verständnis wissenschaftlicher Darstellungsweisen überhaupt geleistet. Als sein zentrales Werk gilt *Die Ordnung der Dinge* (1966), dessen Untertitel lautet *Eine Archäologie der Humanwissenschaften (Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines)*. Mit ‚Archäologie‘ ist nicht gemeint, dass Relikte aus der Vergangenheit aufgespürt werden sollen, vielmehr geht es um Wissensformen der Gegenwart, die uns selbstverständlich, wenn nicht gar natürlich erscheinen. Sie sollen mit einem verfremdenden Blick betrachtet und als geschichtlich

gewordene erkannt werden. In einem Interview hat Foucault davon gesprochen, dass er „Ethnologie der eigenen Kultur“ betreibe. In der *Ordnung der Dinge* schreibt Foucault eine Geschichte der abendländischen Episteme, d. h. der Denk- und Wissensordnungen. Seinen (berühmt gewordenen) Einstieg nimmt er über den Bezug auf einen Text des Schriftstellers Jorge Luis Borges (1899–1986), in dem die Rede von „eine[r] gewisse[n] chinesische[n] Enzyklopädie“ ist. In dieser Enzyklopädie, so heißt es, gruppieren sich die Tiere wie folgt:

„[...] a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.“

Foucault bemerkt dazu:

Bei dem Erstaunen über diese Taxonomie [sic!] erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das zu denken*.

(Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 17)

Mit dem Hinweis darauf, dass wir nur das denken können, was wir gewohnt sind zu denken, wird im Folgenden, so könnte man sagen, die Geschichte der abendländischen Denkgewohnheiten analysiert. Foucault zeigt, wie die frühneuzeitliche Episteme der Ähnlichkeit, in der Erkenntnis sich auf die **Wahrnehmung von Ähnlichkeiten**, z. B. zwischen Gräsern und Sternen, stützt, im 17./18. Jahrhundert durch das **Zeitalter der Repräsentation** abgelöst wird, in dem ein Ding ein anderes bezeichnen kann, ohne durch eine Form der Ähnlichkeit mit ihm verbunden zu sein. Zwischen Zeichen und Bedeutung vollzieht sich ein Bruch, der für das neuere wissenschaftliche Denken bestimmend ist und der auch, wie gezeigt, zur Grundlage von de Saussures Sprach- und Zeichentheorie wird (vgl. Kap. VII.3). Gleichwohl wird im Zeitalter der Repräsentation noch eine eindeutige Zuordnung von Zeichen und Bedeutung angenommen; das Zeichen ist transparent. Dieses Denken jedoch gerät nach Foucault mit der Wende zum 19. Jahrhundert in die Krise; mit dem Bewusstsein, dass sich die Bedeutung der Dinge nicht mehr an den Bezeichnungen ablesen lässt, greift der Gedanke von der Geschichtlichkeit der Dinge Raum, der für Foucault die **Entstehung der modernen Humanwissenschaften** markiert. Dass solche Überlegungen auch für die Analyse von literarischen Texten Relevanz haben, liegt auf der Hand: Texte bestehen aus Zeichen (vgl. Kap. VII); dass aber Zeichen historisch unterschiedlich ‚funktionieren‘, dass hinter ihnen verschiedene Wissenskonzepte stehen, veranlasst selbstredend je spezifische Lektüre- und Analyseeinstellungen.

Mit der Foucault'schen Diskursanalyse lassen sich auch Regelhaftigkeiten des **literarischen bzw. des literaturwissenschaftlichen Diskurses** untersuchen und Produzent/inn/en sowie Rezipient/inn/en von Literatur als diskursive Phänomene beschreiben. Eine solche Be- trachtung von Literatur geht nicht vom einzelnen Autor oder der Auto- rin bzw. von deren schöpferischem Ingenium aus; vielmehr nähme eine diskursanalytische Perspektive beispielsweise die Regelmäßig- keiten und das literatur- und gesellschaftspolitische Funktionieren des Genie-Diskurses, des Liebes-Diskurses, des Tugend-Diskurses, des Ehr-Diskurses etc. als solche in den kritischen Blick. Der sicherlich be- kannteste Aufsatz von Michel Foucault zum Gegenstandsbereich der Literatur ist der auf einen Vortrag im Jahr 1969 zurückgehende Essay **Was ist ein Autor?**. Dass literarische Texte Autoren (oder Autorinnen) haben, erscheint uns selbstverständlich (wie selbstverständlich, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Studierende der Literaturwissenschaft – sehr zum Leidwesen der Lehrenden – Präsentationen immer gerne mit der ‚Biographie des Autors‘ beginnen ...). Foucault fragt nun nach der **diskursiven Funktion von Autorschaft**, indem er feststellt: „Die Autor- Funktion ist [...] charakteristisch für die Existenz-, Zirkulations- und Funktionsweisen bestimmter Diskurse innerhalb einer Gesellschaft“ (Foucault, *Autor*, S. 245). Vier Punkte sind dabei insbesondere wichtig: Erstens hat der Autor eine Aneignungsfunktion; das bedeutet, dass er eine Instanz ist, der das (heute urheberrechtlich geregelte) Eigentum an Texten und Büchern zugesprochen werden kann. Dies war nicht immer so: Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ging das Eigentum an einem Werk an den Verleger, der es publizierte, über, da es in der Tradition des römischen Rechts als Sach Eigentum am Manuscript verstanden wurde. Zweitens weist Foucault darauf hin, dass die Funktion ‚Autor‘ zeit- und kulturabhängig ist. Es habe eine Zeit gegeben, schreibt er, in der Texte, die wir heute ‚literarisch‘ nennen, gelesen und verbreitet wurden, ohne dass sich die Autorfrage stellte. Ihr echtes oder vermeintliches Alter war Autorität genug. Man könnte in diesem Zusammenhang an den Anfang des anonym überlieferten *Nibelungenliedes* denken, der sich auf das Alter der im Folgenden zu erzählenden Geschichte beruft: „Uns ist in alten mären wunders vil geseit“. Demgegenüber wurden im Mittel- alter, so Foucault, Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen (medizini- sche, kosmologische, naturwissenschaftliche, geografische etc.), mit einem Autornamen versehen. Mit Formeln wie ‚Hippokrates sagt‘, ‚Plinius berichtet‘ versuchten sie, ihren Wahrheitswert an die Autorität des Autors zu binden, da naturkundliches Wissen als solches noch nicht hinreichend legitimiert war. Erst im 17./18. Jahrhundert kam es zu ei- ner Umkehrung, so dass wir heute bei einem literarischen Text wissen wollen, wer ihn geschrieben hat, nicht unbedingt aber bei einem wis- senschaftlichen Sachtext. Drittens wird der Autor als hinter dem Text stehendes Vernunftwesen konstruiert, als vernunftbegabter Ursprung

des Schreibens und Quell einer schöpferischen Kraft. Jedoch, argumentiert Foucault, sei das, was aus einem Individuum einen Autor mache, „nur die mehr oder weniger psychologisierende Projektion der Behandlung, die man den Texten angedeihen lässt“ (Foucault, *Autor*, S. 248). Will sagen: die Vorstellung eines hinter dem Text stehenden Autors ermöglicht es, den Text mit Hilfe psychologischer Kriterien wie Rationalität oder Emotionalität zu beurteilen. Schließlich, viertens, verweist die Funktion ‚Autor‘ nicht auf ein reales Individuum, sondern kann eine **Ego-Pluralität** bezeichnen. So ist der Verfasser, der im Vorwort eines mathematischen Traktats ‚ich‘ sagt, eine andere Instanz als die im Traktat selbst argumentierende, Beweise vortragende und Schlüsse ziehende Figur und nochmals unterschieden von jenem dritten Ich, das im gleichen Traktat seine Arbeit im Horizont anderer mathematischer Werke platziert und reflektiert. Da diese Ichs jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen und es der diskursanalytischen Perspektive gerade auf diese verschiedenen Funktionen ankommt, spricht Foucault hier von „Ego-Pluralität“.

Foucault untersucht also, was die Funktion ‚Autor‘, d. h. die Vorstellung, die wir mit dem Autor verbinden, im Diskurs leistet. Die genannten unterschiedlichen Gesichtspunkte erscheinen uns selbstverständlich und gleichsam natürlich; indessen ist es das Verdienst der Diskursanalyse, ihre historische Bedingtheit und kulturell-politischen Effekte aufgewiesen zu haben und damit auch die Möglichkeit, künftige, möglicherweise ganz andere Autorschaftskonzepte denkbar zu machen. Die diskursanalytische Frage nach dem Autor möchte also nicht wissen, wer den Text geschrieben hat und welche lebensgeschichtlichen Umstände ihn oder sie möglicherweise motiviert haben, sondern sie rückt die diskursiven Effekte, die sich mit der Funktion ‚Autor‘ verbinden, also die expliziten und impliziten Annahmen und Einteilungen, die den **Autorschaftsdiskurs** regulieren, in den Blick.

Im Hinblick auf eine stärkere Berücksichtigung der Literatur hat u. a. Jürgen Link den diskursanalytischen Ansatz weiter gedacht. Ausgehend von der Frage, wie sich die von Foucault untersuchten Spezialdiskurse, also etwa der medizinische, der juristische oder der politische Diskurs zueinander verhalten, nimmt er einen vermittelnden **Interdiskurs** an – und dieser Interdiskurs ist die Literatur. Medizinisches, pädagogisches, juristisches, biologisches usw. Wissen kommt in literarischen Texten, so argumentiert Link, nicht nur vor, sondern konstituiert sie wesentlich mit. Literatur hat im Hinblick auf die ausdifferenzierten Wissensdiskurse eine reintegrative, d. h. wieder zusammenführende Funktion. Link widmet sich vornehmlich den sog. ‚imaginären interdiskursiven Elementen‘, das sind ‚elementar-literarische Anschauungsformen‘ wie z. B. Analogien, Metaphern, Symbole, Mythen. Sie prägen und bestimmen das Denken und die Wahrnehmung in einer Kultur, ohne dass dies den Angehörigen einer Kultur bewusst

VIII ist. Eine besonders wichtige elementar-literarische Anschauungsform ist für ihn das **Kollektivsymbol**, eine Art kollektiv verankertes Sinn-Bild, das sich aus sozial- bzw. technikgeschichtlichen Zusammenhängen heraus erklärt. Ein solches Kollektivsymbol, das Link untersucht hat, ist das des Ballons; in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts kommt der Ballon vielfach vor, aber in ganz unterschiedlichen diskursiven Konstellationen, die ihn einmal als Maschine, ein anderes Mal als Vehikel begreifen und so Aufschluss geben über sich verändernde Diskursordnungen.

4. Text/Kontext oder: New Historicism

Es dürfte deutlich geworden sein, dass es der Diskursanalyse nicht um den Einzeltext geht, weil sie immer eine Serie von ‚Redeäußerungen‘ (wie es im diskursanalytischen Sprachgebrauch heißt) oder einzelnen Texten benötigt, um Aussagen über die Ordnung des Diskurses machen zu können. Wenn im diskursanalytischen Diskussionskontext von Literatur die Rede ist, geht es immer zugleich um die Relation Literatur – außerliterarischer Bereich. Traditionellerweise wird in diesem Zusammenhang auch mit den Begriffen ‚Text‘ und ‚Kontext‘ operiert. Diese Begriffe sind jedoch insofern problematisch, als sie dazu verführen, einen gegebenen Kontext anzunehmen, der den Text bedingt. Das ist nur die halbe Wahrheit, denn der Kontext ist keine fixe Größe. Man könnte auch sagen, dass jeder Text für einen anderen Text Kontext ist. Deshalb ist es problematisch, wenn unreflektiert von einem geistesgeschichtlichen, politischen oder sozialen ‚Hintergrund‘ ausgegangen wird. Man muss sich dabei vor Augen führen – und dies lehrt ja auch der hermeneutische Zirkel (vgl. Kap. VII.1) –, dass jeder Text zur Konstitution des Kontexts beiträgt, der Kontext dem Text also nicht vorausgeht. Goethes *Werther* ist nicht einseitig als Reflex des Sturm-und-Drang-Kontexts zu verstehen, sondern trägt im gleichen Maße zu dessen Konstituierung bei. Der sog. ‚geistesgeschichtliche Hintergrund‘ wird durch das Ensemble der individuellen geistesgeschichtlichen Textzeugnisse gebildet. ‚Text‘ und ‚Kontext‘ bedingen einander also wechselseitig und sind in einer ständigen Austauschbeziehung miteinander zu denken. Genau dies ist der Grundgedanke des sog. **New Historicism**, einer kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtung, die in gewisser Weise aus der Diskursanalyse hervorgegangen ist.

Begründet wurde diese Forschungsrichtung durch den amerikanischen Literaturwissenschaftler Stephen J. Greenblatt (geb. 1943), der sich im Anschluss an Foucaults kritische Analyse der Autorfunktion die Frage gestellt hat, wie Autorschaft bzw. ein auktoriales Ich entsteht. In seinem berühmt gewordenen Buch *Verhandlungen mit Shakespeare (Shakespearean Negotiations [1988])* steht Shakespeare im Mittelpunkt,

aber nicht als biographische Autorpersönlichkeit, sondern als eine Art Kraftfeld, das einen Austausch sozialer und kultureller Energie ermöglicht. Grundsätzlich geht es Greenblatt um das Verhältnis von Gesellschaft und Kunst – eine im Übrigen alte Frage (vgl. Kap. VI), zu der die Wissenschaft offensichtlich immer wieder zurückkehrt. Greenblatt schreibt:

Ich vermute, daß die allgemeine Frage [...] – nämlich: Was ist die historische Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. zwischen der diskursiven Praxis eines institutionell abgegrenzten Bereichs und der eines anderen? – nicht zu einer eindeutigen, theoretisch zufriedenstellenden Antwort führen wird. [...] der Kapitalismus hat charakteristischerweise weder Herrschaftsformen hervorgerufen, in denen alle Diskurse miteinander koordiniert zu sein scheinen, noch solche, in denen sie radikal voneinander isoliert oder diskontinuierlich zu sein scheinen. Er hat vielmehr Herrschaftsformen ins Leben gerufen, in denen die Tendenz der Differenzierung und die der monologischen Organisation gleichzeitig wirksam sind, zumindest einander so schnell abwechseln, daß der Eindruck der Gleichzeitigkeit entsteht.

(Greenblatt, *Grundzüge einer Poetik der Kultur*, S. 266f.)

Hier wird deutlich, dass Greenblatt nach einer Erklärungsgrundlage jenseits des alten und starren Basis-Überbau-Schemas sucht. Er nimmt ein Oszillieren zwischen abgegrenzten diskursiven Bereichen einerseits und ihrer Vermengung andererseits an. In diesem Zusammenhang werden die Begriffe der ‚Zirkulation‘ und des ‚Austauschs‘ wichtig. Greenblatt stellt diese ökonomischen Termini neben die traditionellen ästhetischen oder rhetorischen Begriffe, mit denen üblicherweise das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst beschrieben wird, wie etwa ‚Symbolisierung‘, ‚Allegorisierung‘, ‚Darstellung‘ oder ‚Mimesis‘. Denn:

Wir müssen Begriffe entwickeln, mit denen wir darlegen können, wie Material – [...] [z. B.] amtliche Dokumente, private Papiere, Zeitungsausschnitte usw. – von einem Bereich des Diskurses in einen anderen übersetzt und damit ästhetisches Eigentum wird.

(Greenblatt, *Grundzüge einer Poetik der Kultur*, S. 276).

Darin liegt in der Tat das Problem, dessen Brisanz Greenblatt an einer Modellanalyse über den Fall des Häftlings Gary Gillmore und dessen literarische Verarbeitung in Norman Mailers Roman *Gnadenlos* (1979) vorführt. Dokumente, Protokolle, private Briefe finden Eingang in einen Roman, der seinerseits für eine NBC-Kurzfilmserie verfilmt wurde und, wie Greenblatt formuliert, damit half, „Autos, Waschpulver und Deodorants zu verkaufen“ (ebd. 275). Das Modell von der Zirkulation sozialer und kultureller Energie versucht, den **Zusammenhang von Diskursbereichen** wie des juristischen und des literarischen Diskurses oder einfach zwischen ‚Realität‘ und ‚Kunst‘ denkbar zu machen, ohne in das traditionelle historistische Modell von der geschichtlichen Bedingtheit der Phänomene zurückzufallen.

*Natur – ein
Kulturprodukt*

Anliegen und Leistung des New Historicism werden u. a. auch in Greenblatts ‚Lektüre‘ des Yosemite-Nationalparks anschaulich, die einmal mehr das Verfahren, Kultur als Text zu betrachten, exemplifiziert. Greenblatt beschreibt nicht ohne Ironie, wie der asphaltierte Weg, der in den Park hinein führt, plötzlich abbricht und ein Schild den Beginn der Wildnis ankündigt. Signifikant ist, dass die ‚Wildnis‘ nicht einfach beginnt, sondern dass sie als solche markiert wird und man an einem Kiosk Eintrittsgeld in die Wildnis entrichtet. Der Blick auf die Nevada-Wasserfälle wird durch ein Geländer und durch eine Tafel reguliert, die auf die beste Perspektive zum Fotografieren aufmerksam macht. Dies hat zur Folge, dass ein Großteil derer, die den Park besuchen, von der gleichen Stelle aus mehr oder weniger dasselbe Foto machen und auf diese Weise ein standardisiertes, gleichwohl aber für authentisch gehaltenes Bild der ‚Natur‘ gewinnen. Auch die Erfahrung des Parks ist von einem Zirkulationsprozess geprägt: „Die Wildnis wird gleichzeitig festgehalten und ausradiert durch die amtlichen Gisten, die ihre Grenzen festlegen; das Natürliche wird dem Künstlichen gegenübergestellt in einer Weise, die deren Unterscheidung sinnlos macht“ (Greenblatt, *Grundzüge einer Poetik der Kultur*, S. 273). Damit sind zwei kulturwissenschaftliche Zentralbegriffe aufgerufen, ‚Natur‘ und ‚Kultur‘: Parks wie Yosemite bringen die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem erst hervor, ermöglichen es aber gleichzeitig, die wechselseitige Durchdringung beider und damit ihren diskursiven Konstruktionscharakter zu erkennen. ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ sind in kulturwissenschaftlicher Perspektive keine Gegensätze, ‚Natur‘ ist nichts natürlicherweise Gegebenes, sondern immer schon ein Kulturprodukt. Das muss man sich etwa auch vor Augen halten, wenn Fontanes Effi Briest als unter den Zwängen der Gesellschaft leidendes Naturwesen konstruiert wird; hinter ihrer ‚Natürlichkeit‘ steht immer eine historische und d. h. innerhalb einer bestimmten Kultur entwickelte Auffassung von Natur. Auch das, was wir heute als ‚Natur‘ zu bezeichnen geneigt sind, ist im Sinne der Kulturwissenschaften eine Konstruktion, weil historisch und je nach Sach- und Funktionszusammenhang veränderlich. So war das physikotheologische Naturverständnis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das im Wirken der Natur göttliche Zweckhaftigkeit erkannte, zweifellos ein anderes als das der Romantik, das zwar bis heute nachwirkt, für den Landwirt aber gewiss ein anderes ist als für die Wandergruppe oder für die Landschaftsplanerin.

5. Konstruktion, Differenz, Identität

Mehrfach war in den vorausgegangenen Abschnitten von ‚Konstruktion‘ die Rede. Damit ist tatsächlich ein Zentralbegriff der neueren

Kulturwissenschaft benannt, die nicht mehr von ‚Wesenheiten‘ oder natürlicherweise Gegebenem ausgeht. Daher wendet sich die moderne Kulturwissenschaft gegen jede Form von ‚Essenzialismus‘ und versucht statt dessen, die Bedingungen, Verfahrensweisen und Wirkungen der kulturellen Konstruktionstätigkeit zu beschreiben. Im Zusammenhang mit der Einsicht in die prinzipielle Konstruiertheit der Kultur steht das Bewusstsein von der Bedingtheit und der Relativität der Positionen, die sowohl die kulturell handelnden als auch die Kultur wissenschaftlich analysierenden Subjekte – und zwischen beiden besteht kein prinzipieller Unterschied – einnehmen. Dies wird besonders in den Ansätzen des sog. **Postkolonialismus** (aber natürlich nicht nur dort) deutlich, der sich mit der Frage auseinander setzt, in welcher Weise die koloniale Herrschaft der westeuropäischen Mächte kolonisierte Kulturen und Subjekte erzeugt hat und in welcher Weise sich diese nach dem Ende des Kolonialismus als selbstbewusste Angehörige ihrer von außen bestimmten, aber als solche gleichwohl zur ‚eigenen‘ gewordenen Kultur artikulieren können. Besonders einflussreich in diesem Zusammenhang war das Buch *Orientalismus* (*Orientalism* [1978]) des aus Palästina stammenden Literaturwissenschaftlers Edward W. Said (1935–2004), der als Anglist und Komparatist in den USA lehrte. Said zeigt, dass das noch heute weit verbreitete Bild des Orients, das auf der einen Seite Sinnlichkeit und Märchenhaftigkeit im Sinne der Erzählungen von *Tausendundeinernacht* transportiert, auf der anderen Seite aber durch Gewalt und Grausamkeit gekennzeichnet ist, eine westliche Erfindung, um nicht zu sagen Konstruktion, ist, mittels derer der Westen sein ‚Anderes‘ entwarf, um sich als ‚Eigenes‘ setzen zu können. Die Opposition ‚eigen‘/‚fremd‘ verliert in dieser Perspektive ebenso ihren Ausschließungscharakter wie diejenige von Natur und Kultur; das Eigene und das Fremde sind stets aufeinander bezogen und gleichermaßen Konstruktion.

Eng verbunden mit dem kulturellen Konstruktionsbewusstsein ist das kulturwissenschaftliche Denken der **Differenz**, das als poststrukturalistisches Erbe (vgl. Kap. VII.4) in der modernen Kulturanalyse zu konkreter Anwendung kommt. Jede Konstruktion ist mit Setzungen und Entscheidungen verbunden, die alternative Optionen ausschließen, diese aber gleichwohl als Möglichkeit und damit differenziell bewusst halten. Die Wahrnehmung von Differenzen prägt letztlich auch den Kulturbegriff selbst. So hat der Philosoph Wolfgang Welsch (geb. 1946) darauf aufmerksam gemacht, dass Kulturen heute keine in sich abgeschlossenen und homogenen Gebilde mehr sind, wie sie noch Johann Gottfried Herder (1744–1803) beschrieben hat. Vermutlich, muss man hinzufügen, waren sie es nie. Welsch schreibt:

Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit. Sie haben vielmehr eine neuartige Form angenommen, die ich als *transkulturell* bezeichne, weil sie durch die traditionellen Kulturgrenzen wie

VIII

Text, Kultur, Medien

selbstverständlich *hindurchgeht*. Die kulturellen Verhältnisse sind heute weithin durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet.
(Welsch, *Transkulturalität*, S. 70)

Das bedeutet: Kulturen sind in sich vielfach differenziert. Welsch weist darauf hin, dass die Kultur eines Arbeitermilieus, eines Villenviertels und der Alternativszene kaum etwas mit einander zu tun haben und außerdem noch horizontale Differenzierungen von weiblicher und männlicher, heterosexueller oder homosexueller Orientierung hinzukommen. Indessen sind Kulturen auch nach außen vielfach miteinander vernetzt, so dass Welsch gegenüber den gebräuchlichen Begriffen von ‚Interkulturalität‘ und ‚Multikulturalität‘ denjenigen der ‚Transkulturalität‘ vorschlägt, der gleichzeitig von Differenzen und Verbindungen ausgeht.

Auch für die Konstruktion **kultureller Identität** hat der Differenzgedanke Konsequenzen: ‚Race‘ (ethnische Zugehörigkeit), ‚class‘ (Klasse), ‚gender‘ (Geschlecht) sind die gängigen sozialwissenschaftlichen Differenzierungsmerkmale, die auch in der aktuellen Literaturwissenschaft zur Beschreibung kultureller Identität aufgegriffen werden. ‚Nation‘, ‚Lokation‘, ‚Religion‘, ‚Generation‘ sind nur einige weitere in der gegenwärtigen Debatte um kulturelle Identitäten verwendete Unterscheidungen. Dass kulturelle Identität in zunehmendem Maß ein Thema auch der deutschen Literaturwissenschaft ist, darauf weist die große Zahl von Texten hin, die mittlerweile von Autorinnen und Autoren mit nichtdeutschem Hintergrund in deutscher Sprache verfasst sind (vgl. Chiellino [Hg.], *Interkulturelle Literatur in Deutschland*). Gerade die türkisch-deutsche Literatur, zunächst unter dem Stichwort ‚Gastarbeiterliteratur‘, später unter dem Etikett ‚Migrantenliteratur‘ verhandelt, stellt hier einen nicht mehr zu übersehenden und viel beachteten Anteil, der sich differenzierenden transkulturellen Analysen anbietet. Dass die Frage der kulturellen Identität aufs Engste mit dem für die Literaturwissenschaft virulenten Problem der Darstellung verbunden ist, hat der Kulturtheoretiker Stuart Hall immer wieder geltend gemacht, indem er darauf hingewiesen hat, dass Identität nur innerhalb der Repräsentation stattfinde. Damit ist gesagt, dass Identität nur im Rahmen des schon Repräsentierten, also im Rahmen existierender Bilder und Vorstellungen, etwa von der eigenen Kultur oder von einer anderen, hergestellt wird. Identität in diesem als Akt gedachten Sinne ist Identifizierung und damit ein (im Übereinklang mit modernen sozialwissenschaftlichen Forschungsansätzen) grundsätzlich unabgeschlossener Prozess. In dieser Betrachtungsweise gerät das Medium, innerhalb dessen die Identifizierung stattfindet – und im Bereich der Literatur ist dies der sprachlich vermittelte Text – in den Blickpunkt.

6. Medien-Kultur/Kultur der Medien

Von Medien ist heute allenthalben die Rede, und selbstverständlich sind die Medien ein Teil der Kultur. Medienwissenschaft kann daher als ein Teilgebiet der Kulturwissenschaft betrachtet werden. Der Umgang mit Medien ist eine kulturelle Praxis, die in unterschiedlichen Kulturen unterschiedliche Formen annimmt, historisch veränderlich ist und Rückwirkungen auf den Menschen als Kulturwesen hat. Ein gerade auch für die Literaturwissenschaft zentrales kulturwissenschaftliches Thema stellt der Forschungsbereich zum Thema **Oralität** (Mündlichkeit) und **Literalität** (Schriftlichkeit) dar, der sich mit der Frage auseinandersetzt, wie mündliche bzw. schriftliche Kulturen funktionieren, wie in ihnen Überlieferung und Gedächtnis organisiert sind und welche kulturellen Verschiebungen sich im Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit ergeben. Dass sich der Blick bei diesen Forschungsfragen auf die beteiligten Medien richten muss und dabei die **Schrift** als Medium in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit tritt, liegt auf der Hand.

Eine Brückenfunktion zwischen kultur- und medienwissenschaftlichen Betrachtungsweisen nimmt auch die Diskursanalyse ein. Das 1985 erschienene Buch *Aufschreibesysteme 1800/1900* des Diskursanalytikers Friedrich A. Kittler (geb. 1943), 1990 unter dem englischen Titel *Discourse Networks 1800/1900* veröffentlicht, veranschaulicht den engen Konnex von Kultur- und Medienanalyse in seiner unmittelbaren Relevanz für die Literaturwissenschaft. Mit ‚1800‘ und ‚1900‘ beschreibt Kittler zwei Umbrüche im Verständnis dessen, was wir als ‚Dichtung‘ bezeichnen. Dabei geht es ihm um die diskursiven Bedingungen des Lesens und Schreibens und damit um das Funktionieren des ganzen Komplexes ‚Literatur‘. Das Buch heißt ‚Aufschreibesysteme‘ und nicht etwa ‚Schreib-‘ oder ‚Schriftsysteme‘, weil die sehr konkreten Techniken und Prozeduren des Lesens und Schreibens in den Blick gefasst werden. Kittler zeigt, dass um 1800 unser heutiges Dichtungsverständnis einsetzt und, zeitgleich mit der Einsetzung der Hermeneutik, in der Lesepädagogik Wert darauf gelegt wurde, dass Kinder ‚verstehen‘, was sie lesen. Es entstanden Fibeln und eine eigene Kinderliteratur; gleichzeitig wurde die Frau als Mutter, die als Ursprung und Natur konstruiert wurde, als Lese- und Schreiblehrerin eingesetzt, um namentlich die männlichen Kinder die ‚Natürlichkeit‘ des Wortes zu lehren und sie zu rede- und wortmächtigen Subjekten heranzubilden. Sie selbst bleibt jedoch stumm und ist im ‚Aufschreibesystem 1800‘ als selbstmächtig Sprechende oder Schreibende nicht vorgesehen. Im ‚Aufschreibesystem 1900‘ vollzieht sich Kittler zufolge ein ‚medial turn‘, eine mediale Wende. Um 1900 greife mehr und mehr ein Schreiben Raum, das weder im Geschriebenen, also im Inhalt, noch im Schreiber begründet ist, sondern dessen einzige Botschaft die ei-

6. Medien-Kultur/ Kultur der Medien

Aufschreibesysteme

gene Medialität sei. Dabei tritt insbesondere die Signifikantenstruktur der Sprache selbst, die ‚Schrift‘ (vgl. Kap. VII.3 und 4) in den Vordergrund. In der Innovation der Schreibmaschine, deren Schrifttypen, so Kittler, blinde und taktile Gewalt ausüben und die den Frauen eine den Männern unheimliche Macht über die Schrift verleihen, findet das neue ‚Aufschreibesystem‘ sein sprechendes Bild.

7. Der Begriff ‚Medium‘

Der Begriff des Mediums ist heute in aller Munde, jedoch wird er vielfach unscharf und in unterschiedlichem Verständnis gebraucht. Der Begriff kommt aus dem lat. ‚medium‘ bzw. dem gr. ‚méson‘ und bedeutet wörtlich ‚Mittleres‘, ‚Öffentlichkeit‘, ‚Gemeinwohl‘, ‚öffentlicher Weg‘. Als ‚Mittleres‘ transportiert er die Vorstellung einer **Vermittlung zwischen zwei Positionen**, etwa zwischen dem Sender und dem Empfänger einer Botschaft, die über ein Medium, z. B. einen Brief oder eine Email, übermittelt wird. Gleichwohl geht die neuere Medientheorie davon aus, dass das Medium nicht neutral oder transparent im Hinblick auf die Botschaft ist, sondern dass es die Botschaft nicht unwesentlich prägt, ja, dass die Botschaft eine andere ist, je nach dem Medium, in dem sie vorliegt. Der kanadische Medientheoretiker und Literaturwissenschaftler Herbert Marshall McLuhan (1911–1980) hat in seinem 1964 auf Englisch publizierten Werk *Die magischen Kanäle (Understanding media. The extensions of man)* die provozierende These aufgestellt, die bereits in der im vorigen Abschnitt angesprochenen Position von Kittler zum ‚Aufschreibesystem 1900‘ anklang, dass das Medium selbst die Botschaft sei: ‚The medium is the message.‘ Medien sind nach McLuhan – aber dies ist nur *ein* Medienbegriff, dem andere zur Seite gestellt werden müssen – Werkzeuge, die den Körper des Menschen überschreiten und eine Ausweitung seiner Person darstellen.

Um nochmals auf die oben erwähnten Medien Brief und Email zurückzukommen, so stellt sich doch die Frage, was genau daran das ‚Medium‘ ist: Ist es die Schrift oder das Papier, das Internet, das Email-Programm oder der Computer? Tatsächlich liegt hier eine **konstitutive Unbestimmtheit des Begriffs**, mit der es umzugehen gilt und der unterschiedliche wissenschaftliche (und öffentliche) Verwendungsweisen je verschieden begegnen. Als Basismedien werden in der Medienwissenschaft ‚Text‘, ‚Bild‘, ‚Ton‘ und ‚Zahl‘ betrachtet. Man kann aber auch in einem spezifizierten Sinne von Medien sprechen, etwa von ‚Printmedien‘ (z. B. Flugblatt, Zeitung, Zeitschrift, Buch), von ‚Bildmedien‘ (z. B. Gemälde, Fotografie, Film, Fernsehen), von ‚Tonmedien‘ (z. B. Schallplatte, CD, Radio), von ‚technischen Medien‘ (z. B. Rundfunk, Fernsehen, Computer), ‚audiovisuellen‘ Medien (z. B. Film,

*„The medium
is the message“*

Fernsehen, Computer), ‚digitalen Medien‘ (z. B. digitales Fernsehen, Computer), ‚Massenmedien‘ (z. B. Zeitung, Fernsehen, Internet), wobei jeweils ein bestimmter Aspekt die Gruppierung bestimmt. Festgehalten werden muss, dass es nicht die zum Einsatz kommenden Apparate sind, die den Medienbegriff ausmachen, also nicht die ‚hardware‘. Vielmehr muss die über die zugehörige ‚software‘, d. h. das jeweilige Programm der Kodierung, ‚vermittelte‘ Botschaft stets mitgedacht werden, wenn sinnvollerweise von einem ‚Medium‘ die Rede sein soll. Eine Botschaft ist jedoch nur dann eine Botschaft, wenn sie ankommt. ‚Daher bleibt die **Sender-Empfänger-Beziehung** für den Medienbegriff grundlegend.‘

Die moderne Literaturwissenschaft beschäftigt sich also nicht nur damit, wie ein (literarischer) Text als Medium funktioniert, sondern fragt auch danach, wie andere Medien ihre ‚message‘ konstituieren. Erst der vergleichende Blick vermag das Spezifische der einen wie der anderen Medialität zu erfassen. Das Nebeneinander der Medien ist darüber hinaus nicht als Medienkonkurrenz aufzufassen, vielmehr ist von einer **Medienkooperation** auszugehen. Wir lesen die Zeitung und wir schauen fern, wir nutzen das Internet und wir lesen Bücher. Außerdem gilt es zu bedenken, dass Medien ihre Grenzen überschreiten und ein Medium andere Medien in sich aufnehmen kann: Beispielsweise werden Texte illustriert, so dass wir in Büchern neben Wörtern auch Bilder finden; Bilder integrieren aber auch Text; Filme beruhen auf (Dreh-) Büchern und zitieren Texte; und das Medium Internet verbindet nun gar Text, Bild und Ton zu einer Medialität eigener Art. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedlichen Medien findet unter dem Stichwort ‚**Intermedialität**‘ statt und hat in den letzten Jahrzehnten zu außerordentlich lebhaften Forschungsdiskussionen geführt.

8. Text und Bild

Medien vergleichen

8. Text und Bild

Das Verhältnis von Text und Bild ist ein altes Thema in der Geschichte und Theorie der Literatur. Bereits der römische Lyriker und Dichtungstheoretiker Quintus Horatius Flaccus (65–8 v. Chr.) hatte, wie bereits in Kap. IV erwähnt, in seiner *Epistula ad Pisones* (*Brief an die Pisonen*) die Dichtung mit der Malerei verglichen: „ut pictura poesis“ („Dichtungen gleichen Gemälden“). Wie auch immer dieser Vergleich bei Horaz im Einzelnen zu verstehen ist – dass die Sprache Bildkraft hat oder haben sollte, wusste bereits die antike Rhetorik, die mit dem Stilprinzip der *evidentia* der Fähigkeit der Sprache, Sachverhalte anschaulich vor Augen zu stellen, große Bedeutung beimaß. Anschaulichkeit und Bildkraft der Rede werden zu einem nicht unwesentlichen Teil durch den Einsatz von Tropen und Figuren bewirkt. So wird z. B. die Metapher häufig

auch als sprachliches Bild bezeichnet. Eine Text und Bild konkret kombinierende intermediale Form, die im 16. Jahrhundert entstand und sich bis weit in das 18. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreute, ist das **Emblem**. Es verbindet ein Bildelement, die sog. *Pictura*, mit einem *Motto* und einer *Subscriptio* zu einem komplexen Sinngebilde, dessen einzelne Bestandteile sich gegenseitig interpretieren, aber auch einen mehrfachen Bedeutungszusammenhang aufzubauen (vgl. Textbeispiel VIII, 2). Die Dichtung des Barock griff vielfach auf die Emblematik zurück, zum einen um sich die Bildkraft konventioneller Wissensbestände zu Nutze zu machen, zum anderen um über die Herstellung komplexer Sinnzusammenhänge die eigene Kunstfertigkeit zu demonstrieren.

Ein Schlüsseltext der abendländischen Diskussion über das Verhältnis von Text und Bild ist Gotthold Ephraim Lessings kunsttheoretische Schrift *Laokoon: Oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766). Ausgehend von der spätantiken Laokoon-Gruppe und Vergils Erzählung der Laokoon-Geschichte in der *Aeneis* stellt Lessing die seiner Meinung nach prinzipiellen Unterschiede zwischen der bildkünstlerischen und der dichterischen Darstellungsweise heraus: Während Malerei und bildende Kunst Lessing zufolge durch das Nebeneinander von Farben und Formen im Raum, mithin durch das Prinzip der Gleichzeitigkeit, gekennzeichnet sind, ist die Dichtung durch das Nacheinander von Handlungen und durch das Moment der Zeitchlichkeit bestimmt. Die Malerei stellt den angehaltenen Moment dar; sie darf das Hässliche nicht direkt gestalten, weil dieses auf Dauer gestellt abstoßend wirkt. Der /Poesie hingegen ist es sehr wohl erlaubt, das Hässliche, etwa ein schmerzverzerrtes Gesicht, zu gestalten, da der hässliche Eindruck in der Abfolge der Wörter keinen Bestand hat. An die von Lessing postulierte Mediendifferenz knüpften zahllose Diskussionen an, die zum einen seinen Ansatz differenzierten, ihn aber auch in Frage stellten, etwa indem sie geltend machten, dass die Perzeption eines Kunstwerks gleichfalls sukzessive erfolge.

Ein beliebter und produktiver Forschungsansatz im Bereich der Text-Bild-Beziehungen besteht darin, konkrete Bildvorlagen in literarischen Texten ausfindig und für die Interpretation nutzbar zu machen. So hat etwa Peter-Klaus Schuster gezeigt, dass Fontanes Roman *Effi Briest* stark durch Bildmuster der christlichen Tradition bestimmt ist und die Hauptfigur Effi Briest vor dem Hintergrund der überliefer ten Eva- und Maria-Darstellung lesbar wird, so etwa als Maria in der Eingangsszene, die Effi im blau und weiß gestreiften Kittelgewand im abgeschlossenen Garten des von Briest'schen Herrenhauses zeigt. Blau und weiß sind traditionell die Farben der Muttergottes, die auf mittelalterlichen Gemälden häufig in einem abgeschlossenen Garten, dem sog. *hortus conclusus*, dargestellt wird. Dass sich der Roman selbst der prä-



Laokoon-Gruppe

genden Kraft der abendländischen Bildtradition bewusst ist, kommt in den Postkarten zum Ausdruck, die Effi von der Hochzeitsreise an ihre Eltern schickt und die von zahlreichen ermüdenden Museums- und Galeriebesuchen berichten: „Ich habe noch immer das Ziehen in den Füßen, und das Nachschlagen und das lange Stehen vor den Bildern strengt mich an“ (Fontane, *Effi Briest*, S. 41).

9. Bewegte Bilder

9. Bewegte Bilder

Als mit der bahnbrechenden Erfindung des **Films** um 1900 ‚die Bilder laufen lernten‘, stellte sich die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild bzw. ‚Bewegungsbild‘, wie Gilles Deleuze (1925–1996) formuliert, neu. Das von Lessing der Dichtung zugesprochene Moment der Zeitlichkeit, d. h. der Linearität, kennzeichnet auch das neue Medium des Films, das als weitere Gemeinsamkeit mit der Literatur das Merkmal aufweist, dass es Geschichten erzählt. Von daher ist es nicht weiter erstaunlich, dass der Film in den letzten Jahrzehnten verstärkt in den Aufmerksamkeitsbereich der Literaturwissenschaft getreten ist. Das literaturwissenschaftliche Interesse am Film gründet sich nicht zuletzt auch auf die Tatsache, dass es zahlreiche **Literaturverfilmungen** gibt, d. h. Filme, denen mehr oder weniger eng eine literarische Textvorlage zu Grunde liegt. Berühmte Verfilmungen deutscher Literatur sind etwa Luchino Viscontis (1906–1976) *Der Tod in Venedig* (1970) nach Thomas Manns (1875–1955) gleichnamiger Novelle aus dem Jahr 1912, Rainer Werner Fassbinders (1946–1982) *Fontane Effi Briest* (1974), die als Fernsehserie ausgestrahlte Verfilmung von Alfred Döblins (1878–1957) 1929 erschienenem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1979/80) ebenfalls von Fassbinder, Volker Schlöndorffs (geb. 1939) Verfilmung von Günter Grass' (geb. 1927) Roman *Die Blechtrommel* (1959) von 1979 oder aber Stanley Kubricks (1928–1999) Film *Eyes Wide Shut* (1999) nach Arthur Schnitzlers (1862–1931) *Traumnovelle* (1926). Ein besonders reizvolles Beispiel ist Fassbinders *Effi Briest*-Verfilmung, weil sie stets deutlich macht – und bereits der Titel des Films *Fontane Effi Briest* weist darauf hin –, dass sie eine literarische Vorlage verfilmt. So werden beispielsweise in Frakturschrift gesetzte Romanzitate als Inserts ins Filmbild gesetzt; auch tritt die Stimme des Erzählers deutlich hervor und manchmal auch in Widerspruch zu dem, was die Bilder zeigen, so dass die künstlerische Gemachtheit des Films ins Bewusstsein des Betrachters/der Betrachterin tritt. Der Film spielt mit seiner eigenen Intermedialität, auch dadurch, dass er seine Figuren immer wieder in gerahmten Bildern zeigt und Rahmenbrüche inszeniert. Freilich sollte man sich stets vor Augen halten, dass eine Literaturverfilmung nicht am zu Grunde liegenden Text bzw. ihrer ‚Werktreue‘ gemessen werden sollte. Text und Film haben ihre eigene Logik und folgen ihrer

Literatur und Film

VIII medienspezifischen Gesetzlichkeit, die im Falle des Films doch eine andere ist als bei einem literarischen Text, insofern als das Filmbild technisch vorgegeben ist, während der/die Leser/in eines Romans Bilder des Gelesenen im Kopf erzeugt. Auch muss bei der Filmanalyse das Zusammenspiel von Bild und Tonspur bedacht werden.

Text, Kultur, Medien
Reproduktion oder
Konstruktion?

Die spezifische Ästhetik des Films besteht darin, dass er, wie James Monaco (geb. 1942) vermerkt (Monaco, *Film verstehen*, S. 21), ebenso wie auch die **Fotografie**, zu den reproduzierenden Künsten gehört. D.h. das abgebildete Objekt (das fotografische Motiv, der/die Schauspieler/in) hat sich tatsächlich vor der Kamera befunden – im Unterschied zur Malerei, die nicht notwendigerweise nach dem Modell arbeitet – und die fotografische/filmische Reproduktionstechnik erlaubt eine hohe ‚Wirklichkeits‘treue. Allerdings ist gerade hier Vorsicht geboten: Wie die Fotografie folgt auch der Film eigenen Kodes und Konventionen. Das was gezeigt wird, ist nicht Realität; vielmehr wird der ‚Realitätseffekt‘ (Roland Barthes), d. h. die auf Grund ihrer technischen Möglichkeiten zustande kommende Wirkung dieser Medien, etwas erscheinen zu lassen als wäre es Wirklichkeit, gezielt als künstlerisches Mittel und zur Konstruktion einer Kunst-Wirklichkeit eingesetzt. Im Zeitalter der **Digitalität** verlieren indessen auch die reproduzierenden Künste ihren Realitätsindex; Bilder werden heute vielfach am Computer erzeugt – und erscheinen oft genug ‚wirklicher‘ als die ‚Wirklichkeit‘ selbst. Jedenfalls bedarf es, um die künstlerischen Mittel, mit denen der Film, ob analog oder digital, arbeitet, erkennen und beschreiben zu können, der Grundkenntnis seiner spezifischen Darstellungstechniken, wie etwa Kameraeinstellungen, Montageformen, Möglichkeiten der Bildbearbeitung.

10. Hypertext

Vernetzte Texte

Der Begriff ‚Hypertext‘ (von gr. ‚hypér‘ ‚über‘; lat. ‚texere‘ ‚weben, flechten‘) wurde in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts von Theodor H. Nelson (geb. 1937) eingeführt. Er beschreibt eine Textform, die ‚über‘ die Vorstellung eines in sich abgeschlossenen Textes hinausgeht und jeden Text mit anderen Texten vernetzt. Vor allem elektronische Texte, die über sog. *links* mit anderen Texten verknüpft sind, erfüllen das Modell des Hypertexts (eine Vorform sind alte wissenschaftliche Texte mit Kommentierungen am Rand oder die heutige Form eines wissenschaftlichen Texts mit Fußnoten und Querverweisen). Die zugehörige Theorie der **Hypertextualität** ist poststrukturalistischen Denkansätzen verpflichtet, indem sie sich gegen Zentrismus und Hierarchisierung wendet. Die Linearität des Texts soll aufgebrochen werden zu Gunsten einer im Prinzip unendlichen Zahl von gleichberechtigten und gleichzeitigen Lektüremöglichkeiten. George P. Landow (geb. 1942) hat in

diesem Zusammenhang die sog. ‚Konvergenzthese‘ aufgestellt; die besagt, dass im Computerzeitalter Theorie (und damit sind die poststrukturalistischen Theorien im Umkreis von Jacques Derrida und Roland Barthes gemeint) und Technologie sich einander annähern, ja konvergieren. Tatsächlich erinnert das Hypertext-Modell stark an Roland Barthes‘ Vorstellung vom Text als Gewebe (vgl. Kap. VII.4). Allerdings ist zu bedenken, dass die Freiheiten der Textverknüpfung im Internet keinesfalls unendlich sind; die Optionen, die man als *user* hat, sind durch die Pfade vorgegeben, die andere angelegt haben. Vor dem Hintergrund der Hypertextualitätstheorie gab und gibt es im Internet zahlreiche Literaturprojekte, die den souveränen Autor abgeschafft und statt dessen die *user* des *net* zu gleichberechtigten Autoren und Autorinnen erhoben haben. D.h. es entstehen Texte im Netz, die an unterschiedlichen Enden von verschiedenen Autorinnen und Autoren geschrieben werden und die im Prinzip unendlich sind. Wie ästhetisch befriedigend solche Texte letztlich sind, ist eine andere Frage und wie so vieles Geschmacksache... In jedem Fall aber verändern die fast permanente und mühelose Vernetzung des modernen Menschen, die ständige Verfügbarkeit der sich rasant vermehrenden Wissensbestände und die alltäglich gewordene **Mensch/Maschine-Kommunikation**, die den Computer im McLuhan’schen Sinne zur Extension des Menschen macht, die Bedingungen der Produktion und Rezeption von literarischen sowie nichtliterarischen Texten und stellen eine Herausforderung für die kultur- und medienwissenschaftliche Analyse dar.

Weiterführende Literatur:

Baßler (Hg.): *New Historicism*.

Greenblatt: *Grundzüge einer Poetik der Kultur*.

Kremer: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*.

Paech: *Literatur und Film*.

Schuster: *Theodor Fontane: „Effi Briest“*.

A. Fragen und Aufgaben**Arbeitsteil**

1. Erläutern Sie die Unterschiede zwischen dem alten und dem neuen Kulturbegriff.
2. Nennen Sie Argumente für eine kulturwissenschaftliche Öffnung der Literaturwissenschaft.
3. Was bedeutet die Formel ‚Kultur als Text‘?
4. Was ist ein ‚Diskurs‘ und welche Ziele verfolgt die Diskursanalyse?

5. Arbeiten Sie das Naturverständnis im Textbeispiel VIII, 1 heraus und überlegen Sie, in welcher Hinsicht es für eine kulturwissenschaftliche Analyse aufschlussreich sein könnte.
6. Beschreiben Sie das Verhältnis von Fremdheit/Exotismus und Eigentlichkeit/Heimat im Textbeispiel VIII, 2.
7. Erläutern Sie den Begriff ‚Intermedialität‘ und benennen Sie unterschiedliche Formen.
8. Beschreiben Sie die spezifische Intermedialität des Emblems (vgl. Textbeispiel VIII, 3).
9. Welche Unterschiede zwischen Malerei und Dichtung nennt Lessing in dem im Textbeispiel VIII, 4 wiedergegebenen Ausschnitt aus seinem *Laokoon*?
10. Beschreiben und interpretieren Sie die Intermedialität der Stills (Szenenfotos) aus Fassbinders *Fontane Effi Briest* (VIII, 5).
11. Suchen Sie ein Literaturprojekt im Internet auf und beschreiben Sie die Unterschiede zu einem in Buchform vorliegenden literarischen Text.

B. Text- und Bildbeispiele

VIII, 1

Johann Wolfgang Goethe

Aus: *Die Leiden des Jungen Werthers*

Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt. Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Thal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge vom Fuße bis zum Gipfel, mit hohen dichten Bäumen bekleidet, jene Thäler in ihren mannichfältigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Röhren dahin gleitete, und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüber wiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschärme im letzten rothen Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite; und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste das dendürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich alllebend in meiner Seele.

(In: *Die Leiden des jungen Werthers*, 2. Fassung von 1787, S. 105/107)

Aus: *Effi Briest*

„Aber das ist ja entzückend, Geert. Du sprichst immer von Nest, und nun finde ich, wenn du nicht übertrieben hast, eine ganz neue Welt hier. Allerlei Exotisches. Nicht wahr, so was Ähnliches meintest du doch?“

Er nickte.

„Eine ganz neue Welt, sag' ich, vielleicht einen Neger oder einen Türken oder vielleicht sogar einen Chinesen.“

„Auch einen Chinesen. Wie gut du raten kannst. Es ist möglich, daß wir wirklich noch einen haben, aber jedenfalls haben wir einen gehabt; jetzt ist er tot und auf einem kleinen eingegitterten Stück Erde begraben, dicht neben dem Kirchhof. Wenn du nicht furchtsam bist, will ich dir bei Gelegenheit mal sein Grab zeigen; es liegt zwischen den Dünen, bloß Strandhafer drum rum und dann und wann ein paar Immortellen, und immer hört man das Meer. Es ist sehr schön und sehr schauerlich.“

„Ja, schauerlich, und ich möchte wohl mehr davon wissen. Aber doch lieber nicht, ich habe dann immer gleich Visionen und Träume und möchte doch nicht, wenn ich diese Nacht hoffentlich gut schlafe, gleich einen Chinesen an mein Bett treten sehen.“

„Das wird er auch nicht.“

„Das wird er auch nicht. Höre, das klingt ja sonderbar, als ob es doch möglich wäre. Du willst mir Kessin interessant machen, aber du gehst darin ein bißchen weit. Und solche fremde Leute habt ihr viele in Kessin?“

„Sehr viele. Die ganze Stadt besteht aus solchen Fremden, aus Menschen, deren Eltern oder Großeltern noch ganz woanders saßen.“

„Höchst merkwürdig. Bitte, sage mir mehr davon. Aber nicht wieder was Gruseliges. Ein Chinese, find' ich, hat immer was Gruseliges.“

„Ja, das hat er“, lachte Geert. „Aber der Rest ist, Gott sei Dank, von ganz anderer Art, lauter manierliche Leute [...].“

(In: *Effi Briest*, S. 45f.)

VIII, 3

Emblem



Amputat. Sic putres ramos, non utile lignum;
Illorum vitio ne integra pars percat.
Rescindenda mali est quaevis occasio: ne fors
Invaleant longa, crimina foeda, mora.

Böses bringt Böses hervor (Noxam noxa parit)

VIII

Text, Kultur, Medien

Ein fauler Ast den frischn verderbt /

Böses vom bösen wird geerbt.

Drumb man das böse zeitlich soll

Abschneiden/eh es wurtzelt wol.

Damit den fromn an Gut vnd Ehr/

Die bösen bringen kein beschwehr.

(In: Henkel/Schöne (Hgg.): *Emblemata*, S. 164)

VIII, 4

Gotthold Ephraim Lessing

Aus: *Laokoon*

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindungen stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

(In: Werke und Briefe in 12 Bdn., Bd. 5/2, S. 116f.)

Freilich, ein Mann in seiner Stellung
muß kalt sein. Woran scheitert man
denn im Leben überhaupt?
Immer nur an der Wärme.



Rainer Werner
Fassbinder: *Fontane
Effi Briest* (1974)