

Prof. Dr. Norbert MECKLENBURG
Universität zu Köln

DER TEXTBEGRIFF IN DER MODERNEN LITERATURWISSENSCHAFT

Dem früheren deutschen Bundeskanzler Helmut Schmidt gefiel einmal ein Wort nicht. Beim Besuch einer Ausstellung moderner Kunst las und hörte er, daß manche Künstler ihre Werke 'Objekte' nannten. Das Wort 'Objekt' gefiel ihm nicht. Das Wort 'Gemälde' war ihm viel lieber. 'Objekt' - das hörte sich so nüchtern, so abstrakt an, das Wort gefiel dem Bürger und Kunstliebhaber Helmut Schmidt nicht. Als die Zeitungen von diesem Mißmut des Bundeskanzlers über ein Wort berichteten, da haben ihm sicher viele Bürger beigestimmt, während einige Kritiker und Kunstkenner sich über diese ihrer Meinung nach rückständige Einstellung mokierten und hinter dem Mißfallen an einem Wort eine veraltete, eine bürgerliche oder sogar kleinbürgerliche Kunstauffassung witterten.

Ein ähnliches Mißfallen könnte sich das Wort 'Text' zuziehen. Einige moderne Lyriker haben bewußt ihre Produktionen 'Texte' genannt und nicht etwa, wie es üblich ist, 'Gedichte'. So beispielsweise der experimentelle Autor Helmut Heißenbüttel, der seine Gedichtsammlungen von 1960 bis 1967 nüchtern und abstrakt «Textbücher» nannte. Er wollte auf diese Weise vermeiden, daß Leser veraltete, rückständige Erwartungen an seine Texte herantrügen, Erwartungen, die sich mit einem traditionellen Verständnis von Gedichten verbinden. Nun wird in der modernen Literaturwissenschaft das Wort 'Text' allerdings sehr viel häufiger gebraucht als nur für gewisse experimentelle Literatur. Das macht einen deutlichen Unterschied zur früheren Literaturwissenschaft, die gern vom 'sprachlichen Kunstwerk' redete, und ebenso einen Unterschied zum allgemeinen Sprachgebrauch, wo man weiterhin

von Gedichten als einer besonderen Art von Texten spricht. Woher kommt dieser Unterschied, was besagt er für das Literaturverständnis der modernen Literaturwissenschaft?

Diese Frage möchte ich im folgenden beantworten. Ich werde die Entwicklung des Textbegriffs in der modernen Literaturwissenschaft skizzieren und diese Entwicklung kritisch beurteilen. Das soll in fünf Schritten geschehen : 1. Vom 'sprachlichen Kunstwerk' zum 'Text'; 2. Der Textbegriff in der Linguistik; 3. Von den Texten zu den Intertexten; 4. Werk und Text; 5. Eine These zur Besonderheit von literarischen Werken als sprachkünstlerischen Texten. Soweit es in diesem Rahmen möglich ist, will ich versuchen, meine Darstellung durch literarische Textbeispiele zu illustrieren. Die Beispiele befinden sich durchnummeriert im Anhang.

1. Vom 'sprachlichen Kunstwerk' zum 'Text'

Als der Germanist Wolfgang Kayser nach dem Zweiten Weltkrieg sein berühmtes Lehrbuch «Das sprachliche Kunstwerk» veröffentlichte, herrsche international in der Literaturwissenschaft westlicher Länder die Richtung des Formalismus, der auch sein Buch mit Recht zugeordnet wird. Diese Richtung wies die frühere biographische und geistesgeschichtliche Betrachtung von Literatur als sekundär zurück und stellte die Analyse und Interpretation des einzelnen literarischen Werkes in den Mittelpunkt. Diese Konzentration auf die Werke selbst war eine Rückbesinnung auf das, was in der Tat die Hauptaufgabe der Literaturwissenschaft ist und bleibt. In Deutschland jedoch war mit dieser Richtung der 'werkimmanenten Interpretation' auch ein problematisches konservatives Denken über Literatur und Kunst verbunden. Wenn man von literarischen Werken und von Dichtung sprach, dachte man nicht einfach nüchtern und sachlich an eine besondere Art von Texten, die sich mit einigen Eigenschaften von anderen Arten von Texten unterscheidet, sondern man dachte an etwas Höheres, Erhabenes, Tiefsinniges und Geheimnisvolles. Kurz, man dachte im Grunde über Literatur so, wie es das Bürgertum mit seinem Kult der Klassiker seit dem 19. Jahrhundert schon immer getan hatte. Literatur, als sprachliches Kunstwerk ausgelegt und als Dichtung verehrt,

war etwas jenseits der gewöhnlichen Welt, und der Umgang mit ihr war so etwas wie eine Ersatzreligion.

In den sechziger Jahren vollzog sich dann in der Literaturwissenschaft ein Wandel. Die Werke der literarischen Tradition wurden nicht mehr als geschichtslose 'ewige Werte' betrachtet, sondern in ihren geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen gesehen. Neben ihnen wurden zunehmend auch die Werke und Strömungen der modernen Literatur behandelt, die dem bürgerlichen Dichtungskult fremd geblieben waren. Im Lichte der modernen Literatur, des modernen Denkens und der modernen Welt aber mußte manches an den Werken der literarischen Tradition als problematisch und kritikwürdig erscheinen. Wenn man z.B. von dem modernen Erzähler Thomas Mann eine ironische Einstellung gegenüber älterer Literatur lernen konnte, wenn man von dem modernen Stückeschreiber Bertolt Brecht einen uneingeschücherteten, verfremdenden, kritischen Umgang mit Werken der Vergangenheit lernen konnte, dann konnte man auch ein distanziertes, kritisches Verhältnis zu der traditionellen Auffassung von Literatur gewinnen. In der Literaturwissenschaft führte das zu einem Mißtrauen gegenüber dem Begriff des sprachlichen Kunstwerkes, in dem die traditionelle Auffassung noch enthalten war. Um davon loszukommen, verwendete man immer häufiger den nüchternen, wertneutralen Begriff 'Text'.

Etwas anderes kam hinzu. Die Literaturwissenschaft hat ihren Gegenstandsbereich immer mehr erweitert. Sie widmet sich heute nicht mehr nur der traditionellen, sondern auch der modernen Literatur, nicht nur der Literatur, die als Kunst anerkannt ist, sondern auch der Unterhaltungs-, der Trivial-, der Massenliteratur, dem Kitsch und der Kolportage, nicht nur der Erwachsenen-, sondern auch der Kinder- und Jugendliteratur, nicht nur der Gebildetenliteratur, sondern auch der Literatur der Unterklassen, der Volksliteratur, der Arbeiterliteratur, der Minderheitenliteraturen, und schließlich : nicht nur der künstlerischen und fiktionalen Literatur, sondern auch der Sach-, Fach-, Gebrauchsliteratur. Diese gewaltige Ausweitung des Gegenstandsbereiches legte es nahe, statt der Begriffe 'Werk' und 'Dichtung', die nur auf Literatur mit

Kunstgeltung passen, den Begriff 'Text' zu verwenden, der sich auf alles Gedruckte oder Geschriebene beziehen läßt.

Schließlich trug, neben der Kritik an einer rückständigen, konservativen Literaturauffassung und neben der Ausweitung des Gegenstandsfeldes, ein drittes Moment zur Ablösung des Werkbegriffs durch den Textbegriff bei : Als Modernisierung der Literaturwissenschaft dachte man sich eine Verwissenschaftlichung, die sich an die moderne Sprachwissenschaft, die strukturalistische Linguistik, anlehnen sollte. Hier glaubte man exaktere Methoden der Literaturanalyse zu finden, als es die traditionellen hermeneutischen Methoden waren. In der Linguistik spielte nun aber der Begriff 'Werk' gar keine, der Begriff 'Text' dagegen eine große Rolle.

2. Der Textbegriff in der Linguistik

Die moderne Linguistik beschäftigt sich mit den Strukturen der Sprache sowohl als abstraktes System sprachlicher Normen wie auch als konkrete sprachliche Handlung, als Äußerung oder als Text. Die moderne Textlinguistik fragt nach Textstrukturen, nach den Kriterien, die einen Text von einem anderen Gegenstand unterscheiden, und nach den Gesetzen, die einen Text zu einem kohärenten, d.h. zusammenhängenden sprachlichen Gebilde machen, egal, was für eine Art von Text es ist, ein Gedicht, ein Kochrezept oder ein Vortrag. Sie fragt weiter nach der Textreferenz, d.h. nach dem Bedeutungsaufbau eines Textes und seinen Beziehungen auf gedachte oder reale Gegenstände. Und sie fragt schließlich nach den verschiedenen Textarten oder Textsorten, die verschiedenen Verwendungssituationen zugehören, nach den Sprachhandlungs-Mustern, d.h. nach den Regeln, die Texte als kommunikative Handlungen funktionieren lassen.

Diese moderne Textlinguistik verwendet also einen eigenen Textbegriff, der sich von dem unterscheidet, was wir in der Umgangssprache und auch in der Literaturwissenschaft mit dem Wort 'Text' meinen, wo wir in der Regel an eine schriftlich fixierte sprachliche Äußerung denken. Die Linguisten haben einen sehr viel weiteren Textbegriff. Texte können danach schriftlich oder münd-

lich sein, z.B. ein Telefonanruf, mehrsätzig oder nur einsätzig oder sogar nur aus einem Wort bestehend, z.B. «Hallo!» oder «Achtung!» «Aua!»; monologisch oder dialogisch, z.B. ein Interview oder ein Kneipengeplauder; rein sprachlich oder medial gemischt, z.B. ein Comic, eine Karikatur oder ein Straßenschild mit der Aufschrift «Halt». Texte sind das alles -im linguistischen Verständnis-, weil sie nach spezifischen sprachlich-kommunikativen Regeln einen inneren Zusammenhang bilden.

Wie dieser Zusammenhang genauer zu bestimmen ist, das kann ich hier nur andeuten. Früher versuchte die Textlinguistik, als sogen. 'transphrastische Grammatik' (Phrase = darüber hinaus), den Textzusammenhang aus den grammatischen Beziehungen, die über die Sätze hinausgreifen, zu erklären. Dazu gehören etwa die rückverweisenden Pronomina, z.B. in der Satzfolge: «Paul hat angerufen. Er kommt morgen». Diese Beziehungen an der Textoberfläche, die man Kohäsion nennt, reichen nach neuerer textlinguistischer Erkenntnis jedoch nicht aus, um einen Text zu bilden, im Grenzfall sind sie sogar überflüssig, z.B. in dem expressionistischen Gedicht «Patrouille» von August Stramm (im Anhang Nr. 8). Keine Satzzeichen, keine rückverweisenden Pronomina, keine Wortrekurrenz (d.h. Wortwiederholungen), keine Konjunktionen, also keine oder nur minimale Kohäsion. Und doch ein Text. Warum? Weil das Gedicht, wie allein der Titel «Patrouille» (d.h. Kontrollgang eines Militärpostens) eindeutig aussagt, ein Thema hat, das seine Bestandteile zusammenhält und ihnen einen Sinn gibt- wenn auch auf eine ungewöhnliche, verfremdende Weise: Die Undeutlichkeit, Unbestimmtheit, Unsicherheit beim Lesen des Gedichts soll die Unsicherheit und Bedrohlichkeit eines Patrouillenganges zum Ausdruck bringen. Und 'Ausdruckskunst' wäre ja auch eine Übersetzung des Wortes 'Expressionismus'.

Die moderne Textlinguistik sieht demgemäß den Zusammenhalt eines Textes vor allem in seiner semantisch-thematischen Basis, seinem gedanklichen 'Programm' oder 'Plan', bildlich ausgedrückt: seinem roten Faden oder besser: seinem roten Netz, denn 'Text' heißt ja 'Gewebe'. Nicht die Mikrostrukturen, die die Textoberfläche bilden und die Kohäsion ausmachen, sind entscheidend,

sondern die Makrostrukturen, die die Texttiefenstruktur bilden und die Kohärenz ausmachen.

Ein besonders wichtiges Mittel, um Kohärenz zu bewirken, sind Beziehungen zwischen Textelementen, die man Koreferenz nennt, d.h. wenn verschiedene Ausdrücke im Text sich auf den gleichen Gegenstand beziehen. In dem Gedicht von Stramm ist z.B. der Gegenstand die bedrohliche Situation bei einer Patrouille. Das Bedeutungselement 'Bedrohung' steckt in den Ausdrücken «feinden», «grinst»: als unfreundliches Lachen, in «Verrat», «würgen», «Gellen»: als bedrohliches Geräusch, in «Tod»: als Maximalausdruck für Bedrohung, vielleicht darum ganz am Ende des Textes stehend. Es wird einleuchten, daß eine Analyse von Koreferenz-Beziehungen nicht nur für linguistische, sondern auch für literaturwissenschaftliche und -didaktische Arbeit an Texte nützlich sein kann.

Insgesamt stellt die Entwicklung der Textlinguistik von einer Textgrammatik zu einer 'Linguistik des Sinns' (Knobloch), d.h. des textinternen Bedeutungsaufbaus, den Literaturwissenschaftler, der von den Linguisten etwas lernen will, vor ein Problem. Einerseits scheint sich die Textlinguistik damit der Literaturwissenschaft anzunähern, denn mit dem Bedeutungsaufbau von literarischen Texten beschäftigt sich ja auch die literaturwissenschaftliche Interpretation. Andererseits scheint ein Begriff wie 'Thema' aber viel zu grob zu sein, nicht nur weil gerade literarische Texte oft gar nicht auf ein einziges Thema festgelegt werden können, sondern auch weil ihr Bedeutungsaufbau besonders eng mit ihrer sprachlichen Gestaltung, linguistisch ausgedrückt: ihrer Oberflächenstruktur, verflochten ist. Was ein literarischer Text sagt, das kann man genau nur erfassen, wenn man wahrnimmt, wie er es sagt. Und für die besonderen und vielfältigen Weisen, wie literarische Texte, in Unterschied zu anderen Texten, sprachlich gestaltet sind und wie dadurch ihr Bedeutungsaufbau, ihr Sinn, ihre 'Botschaft' modelliert wird - dafür hat auch die heutige Textlinguistik genau wie die ältere wenig Aufmerksamkeit aufgebracht. Darum müssen wir Literaturwissenschaftler uns weiterhin selber kümmern. Was einen Text zu einem Text macht und wie ein Text in Kommunikation funktioniert, darüber haben die Textlinguisten

viele plausible Erkenntnisse gewonnen. Was aber einen *literarischen* Text zu einem literarischen Text macht und wie er in der Lektüre aufgenommen und verarbeitet wird, darüber läßt sich von der Textlinguistik bisher wenig lernen. Ich möchte das an ein paar Gedichtbeispielen erläutern.

Christian Morgensterns berühmtes Unsinnsgedicht «Das große Lalulâ» (Nr. 7) aus seinen «Galgenliedern» ist nicht nur für solche Textlinguisten anstößig, die meinen, Texte müßten immer Information übermitteln, sondern auch für Literaturwissenschaftler, die ganz auf die lyrische Tradition eingeschworen sind und diese Nonsense-Verse ebanso wie dadaistische, surrealistische oder experimentelle Literatur am liebsten gar nicht zur Dichtung zählen möchten. Warum ist «Das große Lalulâ», auch wenn wir kein Wort verstehen, ein Text und eindeutig ein Gedicht? Weil es nach einem bekannten und traditionellen Schema von Lyrik gebaut ist, mit diesem Schema spielt und den Leser zum Mitspielen dieses Sprachspiels auffordert. Wir finden zwar kein Thema, keinen roten Faden, überhaupt keinen Sinn in dem Gedicht. Aber wir finden an ihm, was die Textlinguisten phonologische Kohäsion nennen, d.h. geregelten Zusammenhang der Textoberfläche in Hinblick auf die Lautstruktur, und was der Literaturwissenschaftler dann sehr viel genauer mit den Fachausdrücken der Verslehre analysieren kann: Strophenform, Metrum, Reim und Refrain - alles ganz wie in einem 'ordentlichen' Gedicht. Die jeweils ersten Zeilenpaare der drei Strophen haben dasselbe metrische Schema wie viele Lieder, z.B. die deutsche Nationalhymne.

Nehmen wir ein anderes Lied, das sehr schöne alte Volkslied «Wenn alle Brünnelein fließen» (Nr. 1), und sehen wir uns seinen Text an! Nebenbei: Ich habe jetzt das Wort Text in der ursprünglichen Bedeutung verwendet: als Ausdruck für die sprachliche Seite eines Liedes in Unterschied zur musikalischen Seite, seiner Melodie. Die Schönheit dieses einfachen, rührenden Liedes liegt in seiner Gestaltung. Natürlich kann ein Textlinguist eine Menge von Beobachtungen dazu machen: Er kann verschiedene Mittel der Kohäsion feststellen, z.B. Substitution für «mein Schatz» bzw. «Eine in der Stube»: viermal hintereinander das Pronomen «sie», und dann abschließend «Mädchen»; oder z.B. Ellipse (= Auslas-

sung) «Sie hat zwei schwarzbraun Äugelein, sind heller als der Stern» oder «Sie hat zwei rote Bäckelein, sind röter als der Wein». Das auffälligste Merkmal jedoch ist dies : überhaupt kein Gebrauch des Kohäsionsmittels der Junktion (= Verknüpfung durch Konjunktionen), dafür aber ein ausgiebiger Gebrauch der Rekurrenz, und zwar in einer strukturbildenden Weise, die man reihende Verkettungstechnik durch Wiederaufnahme nennen könnte. «tu ich ihm winken» - «Ja winken mit den Äugelein», «die mir noch werden muß» - «Warum soll sie's nicht werden?» Diese Verkettungstechnik zusammen mit den syntaktischen Parallelismen -beides typische Merkmale von Volksliedstil - gibt dem Lied diesen schönen und anrührenden Zusammenhalt, eine nicht nur sprachliche, sondern auch literarische, d.h. künstlerische Kohärenz, die adäquat nur von literaturwissenschaftlicher Struktur-, Stil- und Funktionsanalyse beschrieben werden kann.

Auch «Der Spinnerin Lied» (Nr. 2) des romantischen Dichters Clemens Brentano, der sich bekanntlich sehr ausgiebig mit Volksliedern beschäftigt hat («Des Knaben Wunderhorn»), ist nach einem besonderen künstlerischen Bauplan gestaltet, dessen Funktion nicht allein mit textlinguistischen Begriffen beschrieben werden kann. Das Gedicht ist aufgebaut vor allem auf zwei semantischen Gegensätzen (damals/heute, zusammen/allein) und auf einer begrenzten Anzahl von syntaktisch-semantischen Einheiten, die in leichter Abwandlung wiederholt werden. Man könnte die künstlerische Struktur als eine kreisende Variation bezeichnen. Sie ist es, die diesem Liebeslied seinen rührend-traurigen Ausdruck verleiht.

Andere Gedichte gewinnen aufgrund anderer Stilmittel eine andere künstlerische Gestalt : Heines Gedicht «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» (Nr.3) und Robert Gernhardts modernes «Liebesgedicht» (Nr. 3) haben das Strukturelement einer gedanklichen Verallgemeinerung - jeweils in der abschließenden dritten Strophe gemeinsam, bei allen sonstigen Unterschieden und außer der Gemeinsamkeit, daß beide Autoren einen ziemlich skeptischen Blick auf Liebesverhältnisse werfen. Theodor Storms einfaches, volksliedhaftes «Lied des Harfenmädchens» (Nr. 4) aus der Novelle «Immensee» hat seine besondere künstlerische Gestalt aufgrund von

syntaktischen Parallelismen, wie sie in der Lyrik aller Völker vorkommen, z.B. in einem Liebeslied aus dem alten Ägypten :

Wenn der Wind kommt, will er zu Sykomore,
Wenn du kommst, willst du zu mir.»

C. F. Meyers Gedicht «Zwei Segel» (Nr. 5), mit seinen zweihebigen Versen dem Storm-Gedicht rhythmisch ähnlich, hat dennoch wiederum eine eigene künstlerische Gestalt, die sich kaum allein auf linguistische Weise erfassen läßt. Die Beschreibung sportlicher Harmonie bei Segeln ist nur die primäre, die vordergründige Bedeutungsebene. Ein paar Textsignale weisen deutlich auf eine sekundäre Ebene : Die Ausdrücke «Empfinden», «erregt», «begehrt», «verlangt», «Gesell» gehören zum seelisch-mitmenschlichen Sinnbereich, nicht zum sachlich-sportlichen. So läßt sich dann das ganze Gedicht als symbolische Darstellung einer harmonischen Beziehung zwischen zwei Menschen lesen, wobei dann noch verschiedene Konkretisierungen möglich sind: Freundschaft, Ehe, Lebensgemeinschaft, Liebesbeziehung oder auch Liebesakt. Das alles und vielleicht noch weiteres kann und darf man im symbolischen Bild der zwei Segel mitlesen.

3. Von den Texten zu den Intertexten

Ich habe diese wenigen Gedichtbeispiele gebracht, um zu zeigen, inwiefern der Textbegriff der gegenwärtigen Textlinguistik, auch wenn wir von ihr viel für die textanalytische Arbeit lernen können, bisher zu grob ist, um Besonderheiten und Feinheiten von *literarischen* Texten, d.h. von dichterischen Werken, und ihrer Lektüre zu erfassen. Wenn man nun allerdings fragt, welchen Textbegriff denn die Literaturwissenschaft der Linguistik an die Seite stellen kann, so kommt man gegenwärtig leicht in Verlegenheit. Denn kaum war der alte und altmodisch erscheinende Begriff des Werkes - aus den angeführten Gründen - durch den scheinbar moderneren Begriff des Texts verdrängt worden, da begann sich auch dieser neue Begriff schon wieder aufzulösen. Heute wirkt, zumindest in einigen intellektuellen Kreisen der sogenannten Postmoderne, geradezu altmodisch, wer noch von Texten redet und

nicht vielmehr von Intertexten. Wie ist es zu dieser neuen Entwicklung gekommen?

Es sind mehrere Faktoren, die dazu beigetragen haben, Texte nicht mehr nur isolierend, als Objekte, als aus Wörtern gemachte Dinge zu betrachten, sondern in ihren verschiedenen *Kontexten*, d.h. über die Textgrenzen hinauszublicken auf die Verflechtungen und Zusammenhänge, in denen Texte jeweils stehen. Ich hebe fünf solcher Faktoren heraus :

1. Schon die Kritik an der 'werkimmanenten Interpretation' hatte uns gelehrt, Literatur nicht mehr für sich, als in sich ruhendes künstlerisches Gebilde, sondern in ihren geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen zu sehen. Theodor Storms «Lied des Harfenmädchens» (Nr. 4) ist danach Ausdruck einer Epoche, in welcher der Verlust des religiösen Glaubens an ein Jenseits ein Gefühl der Endlichkeit hervorbrachte, das auch hier, in dem Gegensatz von Heute und Morgen, Schönheit und Vergänglichkeit, Liebe und Tod mitschwingt. Aber natürlich bleibt das Gedicht dennoch gegenwärtig, solange das Bewußtsein der Endlichkeit ähnliche Trauer hervorruft. Bertolt Brechts Gedichte seiner «Deutschen Kriegsfiel» (Nr. 9-11) gehören in den historischen Kontext des antifaschistischen Kampfes im Exil der dreißiger Jahre. Aber natürlich bleiben sie trotzdem aktuell, solange wirtschaftliches Gewinn- und politisches Machtstreben in Kriege führt, die die jeweils Herrschenden auf dem Rücken der Bevölkerung austragen. Reiner Kunzes Gedicht «Das Ende der Kunst» (Nr. 15) gehört in den Kontext der verschlüsselten Kritik an staatlicher Zensur und Selbstzensur der Künstler in den kommunistisch beherrschten Ländern. Aber natürlich bleibt es anwendbar auf alle Länder, in denen Kunst und Literatur auf undemokratische Weise unter staatlicher Kontrolle stehen. Und Lessings Fabel «Zeus und das Schaf» (Nr. 16) gehört seiner Entstehung nach in die Zeit des Siebenjährigen Krieges vor mehr als zweihundert Jahren. Aber natürlich bleibt es mit seinem provozierenden Pazifismus hochaktuell, solange Produktion und Verkauf von Waffen fast automatisch in immer neue Kriege führen.

2. Moderne Semiotik (= Zeichentheorie), Rhetorik und Kommunikationsforschung lehrten uns dann, die pragmatische Di-

mension von Texten (das ist, neben der syntaktischen und der semantischen, die dritte der drei Dimensionen von Zeichen) zu beachten, d.h. Texte als Bestandteile von Kommunikationsprozessen zu sehen, als Mittel oder Medien) kommunikativen Handelns (pragmatisch = auf Handeln bezogen). Texte selbst -so heißt es- sind geradezu kommunikative Handlungen. Wenn z.B. ein Zeitungsartikel etwas enthält, was einem Gesetz zuwiderläuft, dann wird nicht der Artikel bestraft, sondern der Journalist, der ihn verfaßt hat. Der Text wird ihm als -in diesem Fall strafbare- kommunikative Handlung zugerechnet. Aber auch ein Gedicht, sei es Meyers «Zwei Segel», sei es Morgenstern «Großes Lalulá», läßt sich als kommunikative Handlung verstehen, nämlich als Wort-Bedeutungs-Spiel-Handlung. So kann man die verschiedenen Textarten und also auch die literarischen Gattungen als Typen kommunikativer Handlungen mit jeweils unterschiedlichem Handlungsschema ansehen. Indem aber Texte überhaupt als Handlungen verstanden werden, können ihre Textgrenzen leicht ins Fließen geraten. Denn Handlungen stehen gewöhnlich in schwer abgrenzbaren Ketten und Geflechten von weiteren Handlungen, von Voraussetzungen, Umständen, Folgen und Wirkungen, Brechts Kriegsgedichte z.B. als kommunikative Handlungen analysieren, hieße das ganze komplizierte politische und publizistische Geflecht der literarischen Arbeit im Exil der Nazijahre rekonstruieren.

3. In Hinblick auf *literarische* Texte ist es zunächst vor allem die Rezeptionstheorie gewesen, die den Textbegriff zwar nicht aufgelöst, aber doch 'aufgeweicht' hat. Literarische Texte sind nach ihr nicht geschlossene Wortgebilde, die in ihren Grenzen genau bestimmte Bedeutungen einschließen, sondern offene, von vielen sogenannten Leerstellen durchsetzte Rezeptionsvorgaben für Bedeutungsbildung in Lektüren. Ein literarischer Text hat dann, konsequent gedacht, mindestens so viele Bedeutungen, wie er Leser hat -mindestens, denn manche Leser lesen manche Texte ja mehr als nur einmal, und dann immer ein wenig anders. So scheint sich die Einheit des Textes in der Vielheit der Lektüren aufzulösen. Natürlich ist das ein bloßer Schein. Denn wenn man z.B. an dem Gedicht «Zwei Segel» alle möglichen Lektüren und Deutungen durchspielt, von der Lebensgemeinschaft bis zum Liebesakt, so bleibt doch der

Text selbst dabei vollkommen intakt; kein Wort, kein Buchstabe ist ins Fließen geraten.

4. Das strukturalistische und besonders dann das poststrukturalistische Denken hat die Einheit des literarischen Textes auf andere Weise in Frage gestellt. Denn jeder Text hat zwar seine eigenen Strukturen, wie uns die Textlinguistik gezeigt hat, aber jeder Text ist gleichzeitig auch von *textübergreifenden* Strukturen geprägt. Diese Strukturen - so sagen die Strukturalisten - sind es, die die Bedeutung eines Textes determinieren, und zwar weitgehend unabhängig von Willen und Bewußtsein des Autors und des Lesers. Das können sprachliche oder Denkstrukturen sein - wir sprechen von Ideologien und, neuerdings, von Diskursen -, aber auch kulturelle oder psychische Strukturen, z.B. die Triebstrukturen unseres Unbewußten, wie sie Sigmund Freud analysiert hat. Die Einheit, die besondere Struktur und Gestalt eines einzelnen Textes droht sich damit in den allgemeinen Strukturen aufzulösen. Das etwa wäre die klassische strukturalistische Position.

5. Die poststrukturalistische Position löst nun den Textbegriff noch weiter auf, und zwar in doppelter Hinsicht: *textintern*, indem sie die Textkohärenz grundsätzlich in Frage stellt. Warum? Weil angeblich die rhetorischen Strukturen, besonders die Metaphorik, eine eindeutige Sinnbildung unterlaufen. *Textextern*, indem sie jedes Zeichen in einer unabschließbaren Kette von Zeichen, jeden Text in einem unendlichen *intertextuellen* Geflecht von Texten sieht, deren Echo er gleichsam ist. Nicht nur Texte, die gezielt auf andere Texte verweisen, z.B. durch Anspielung, Zitat, Parodie (Nr. 14), sondern jeder Text ist immer schon Intertext, weil er, gewollt oder ungewollt, bewußt oder unbewußt, mit anderen Texten in Beziehung steht.

4. Werk und Text

Alle diese Tendenzen zur Auflösung, oder vielleicht besser: zur Relativierung des Textbegriffs haben uns viele neue Einsichten gebracht, die sich für textanalytische Arbeit nutzen lassen. Aber als Literaturwissenschaftler oder Kritiker, als Anwalt der Literatur und des Lesers also, muß man diese Tendenzen auch mit Skepsis

betrachten. Denn Grundlage aller produktiven Beschäftigung mit Literatur ist und bleibt ja die Begegnung mit Werken, d.h. mit *einzelnen* literarischen Sinngebilden. Als *Text* werden wir eher deren sprachlich-semantische Einheit, als *Werk* eher ihre ästhetisch-künstlerische Einheit bezeichnen. Die Gedichte «Reklame» (Nr. 12) von Ingeborg Bachmann und «Gran Canaria» (Nr. 13) von Ralf Thenior z.B., die ja beide aus intertextuellen Montagen bestehen, einmal aus der Reklamesprache, das andere Mal aus dem Touristengerede, sind ja dennoch künstlerisch gestaltet. Ihre Kunst und ihr kritisches Potential bestehen ja gerade in der ver-fremdenden Vorführung von Reklamesprache und Touristengerede. Diese Gedichte lösen sich also keineswegs in der Anonymität und Gestaltlosigkeit der zitierten und einmontierten Sprachbereiche auf, sie bleiben *Werke*.

Also auch wenn der Textbegriff heute ein sehr offener Begriff geworden ist und wenn der Werkbegriff weiterhin eine überholte Literaturauffassung mitzuschleppen droht, sollten beide Begriffe in Gebrauch bleiben, denn wir brauchen beide Begriffe. Wir brauchen den Begriff 'Werk', denn wie sollen wir anders die Produkte künstlerischer Arbeit bezeichnen? Wenn wir von Werken sprechen, dann drücken wir damit auch unsere Anerkennung für solche künstlerische Arbeit aus. Darum fällt es uns auf der anderen Seite oft schwer, Produkte der literarischen Unterhaltung Werke zu nennen, es sind ja häufig bloß Machwerke. Ebenso brauchen wir als Literaturwissenschaftler den Begriff 'Text', nämlich, im *philologischen* Sinne, für den *Text eines Werkes*, d.h. für dessen authentische, abgeschlossene, schriftlich fixierte und damit zeitüberdauernde Gestalt. In dem von mir abgedruckten Text des Volkslieds «Wenn alle Brünnelein fließen» (Nr. 1) lesen wir «schwarzbraun Äugelein» und «rote Bäckelein», in anderen Versionen dagegen : «blaue Äugelein» und «rote Wängelein». Das hängt natürlich damit zusammen, daß für die alten, anonym und lange Zeit nur mündlich überlieferten Volkslieder in der Regel überhaupt kein 'ursprünglicher', kein 'authentischer' Text vorhanden ist. Das Gedicht «Der Spinnerin Lied» (Nr. 2) dagegen ist ja keineswegs Produkt einer anonymen Spinnerin, sondern ein *Werk* des bekannten Romantikers Clemens Brentano. Aber auch in dessen Text finden

wir Stellen, die in anderen Abdrucken anders lauten, z.B. in Dietrich Krusches Anthologie «Mit der Zeit» (dort Nr. 188) : III/1 : «Als wir statt : «Da wir»; IV/2 : «Denk ich wohl» statt : «Gedenk ich». Daraus ergibt sich die - philologische - Frage : Wie kommt es zu diesen Varianten? Welches ist der authentische Text dieses Werkes? Im vorliegenden Fall ist diese Frage freilich in Hinblick auf Bedeutung und künstlerische Gestalt des Gedichtes ziemlich belanglos.

Wenn wir vom *Text* eines Werkes sprechen, richten wir unsere Aufmerksamkeit demnach auf das *materielle Wort-Zeichen-Gefüge* (Sandor) als Grundlage aller weiteren Überlegungen, die dann weit über den Text hinausgehen können. Im literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Sprachgebrauch bezeichnen wir als *Werk* das künstlerische, das poetische Gebilde, das wir lesen, interpretieren, kritisieren können; als *Text* bezeichnen wir dagegen eher seine sprachliche und schriftliche Fixierung, die wir in verschiedener Hinsicht analysieren können. Wir sprechen eher von *Textanalyse*, aber von *Werkinterpretation*.

5. Eine These

Hiernach will es scheinen, ich wäre auf meinem längeren Marsch durch die Entwicklung des Textbegriffs in der Literaturwissenschaft wieder da angekommen, von wo ich ausgegangen war, nämlich beim guten alten 'sprachlichen Kunstwerk'. Text, Zeichen, Schrift, Rede, kommunikative Handlung, Medium, Rezeption, Kontext, Intertextualität, Strukturen, Diskurse - all diese und weitere Begriffe der modernen Literaturtheorie können in der Tat, wie ich meine, eines nicht zum Verschwinden bringen : die Hauptaufgabe des Literaturwissenschaftlers, Analyse und Interpretation der einzelnen literarischen Werke. Meine abschließende These soll heißen : Wir brauchen dennoch auch den Textbegriff - und einige, nicht alle der aus seinem 'Zerfall' hervorgegangenen Begriffe. Warum? Weil literarische Kunstwerke eine Besonderheit haben, die sie von anderen Textarten unterscheidet, die sie dagegen mit Werken anderer Künste verbindet : die künstlerische Form. Nur wenn wir als Leser die Form, die Gestaltung, die Schreibweise, die Mach-

art eines literarischen Werkes beachten, werden wir seinen Inhalt, seine Bedeutung, seine Botschaft angemessen erfassen können. Nur wenn wir als Literaturwissenschaftler genau analysieren, *wie* ein *literarischer Text* gemacht ist, werden wir interpretierend seinen Bedeutungsspielraum, richtig erschließen.

Die Schreibweise, die Textgestaltung von «Der Spinnerin Lied», die kreisende Variation weniger Motive, sagt uns etwas über die Gefühlslage dieses Liebesleid-Liedes, also über seine Botschaft. Die Schreibweise des Gedichts «Patrouille» von August Stramm, fast ohne Kohäsion aneinandergereihte Ausdrücke, die jedoch Korreferenzbeziehungen unterhalten, drückt die bedrohliche Situation, also das Thema des Gedichts, mit aus. Die Schreibweise von Conrad Ferdinand Meyers Gedicht «Zwei Segel», der symbolisch-bildhafte Aufbau einer sekundären Bedeutungsebene, enthält den Schlüssel für eine mehrfache Sinnerschließung. Die Schreibweise der Gedichte «Reklame» und «Gran Canaria» von Bachmann und Thenior, die Montagen von Reklame- und von Touristensprache, enthält schon das kritische Potential dieser Gedichte. Und die Schreibweise von Kunzes Gedicht «Das Ende der Kunst» schließlich, der Fabelcharakter und der Verfremdungseffekt durch eine Leerstelle in der Schlußzeile, ermöglicht uns die Entzifferung des Gedichtes als Kritik an Zensur der Kunst durch Mächte, die Aufklärung nicht lieben und das Finstere schön finden.

Die wissenschaftliche Kunst der Interpretation ist nur eine entwickelte und spezialisierte Form der Kunst des Lesens, und Kunst des Lesens heißt nichts anderes als das Wie, die Form, die Schreibweise für das Was, den Inhalt, die Botschaft eines literarischen Werkes fruchtbar machen zu können. Nachdenken über den Textbegriff und seine Wandlungen verhilft uns dazu, daß wir Genaueres über Schreibweisen und Gestaltung von Literatur wissen. Solch ein Wissen wiederum kann der Kunst des Lesens förderlich sein.

Anhang

Literaturhinweise

- Andras Sandor : Text und Werk. In : Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 53 (1979), S. 478-511.
- Clemens Knobloch : Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs. In : Zeitschrift f. Linguistik u. Literaturwiss. 20 (1990), H. 77, S. 86-88.
- Heinz Vater : Einführung in die Textlinguistik, Köln 1990 (K.L.A.G.E. 21).
- Norbert Mecklenburg : «Kannitverstan» oder Die Kunst des Lesens. In : Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi (Istanbul-Üniversitesi) VIII (1991).

Texte

Wenn alle Brännlein fließen

Wenn al - le Bränn-lein flie - ßen, so
wenn ich mein Schatz nicht ru - fen darf, tu
soll man trin - ken, Wenn ich mein Schatz nicht
ich ihm win - ken.
ru-fen darf, ju ja ru-fen darf, tu ich ihm win-ken.

Ja winken mit den Äugelein
und treten auf den Fuß :
Ist Eine in der Stube drin,
die mir noch werden muß.

Warum soll sie's nicht werden?
 Ich seh sie gar zu gern.
 Sie hat zwei schwarzbraun Äugelein,
 sind heller als der Stern.

Sie hat zwei rote Bäckelein,
 sind röter als der Wein.
 Ein solches Mädchen findt man nicht,
 wohl unterm Sonnenschein.

CLEMENS BRENTANO : «DER SPINNERIN LIED»

Es sang vor langen Jahren
 Wohl auch die Nachtigall;
 Das war wohl süßer Schall,
 Da wir zusammen waren.

Ich sing und kann nicht weinen
 Und spinne so allein
 Den Faden klar und rein,
 Solang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
 Da sang die Nachtigall;
 Nun mahnet mich ihr Schall,
 Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
 Gedenk ich dein allein;
 Mein Herz ist klar und rein,
 Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,
 Singt stets die Nachtigall;
 Ich denk bei ihrem Schall,
 Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen,
Hier spinn ich so allein,
Der Mond scheint klar und rein,
Ich sing und möchte weinen.

Heinrich HEINE

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen heiratet aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

Theodor STORM

LIED DES HARFENMÄDCHENS

Heute, nur heute
Bin ich so schön;
Morgen, ach morgen
Muß Alles vergehn!
Nur diese Stunde
Bist du noch mein;
Sterben, ach sterben
Soll ich allein.

C. F. MEYER

ZWEI SEGEL

Zwei Segel erhellend
Die tief blaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

Robert GERNHARDT

LIEBESGEDICHT

Kröten sitzen gern vor Mauern,
wo sie auf die Falter lauern.

Falter sitzen gern an Wänden,
wo sie dann in Kröten enden.

So du, so ich, so wir.
Nur - wer ist welches Tier?

Christian MORGENSTERN

DAS GROSSE LALULÄ

Kroklokwapfi? Semememi!
 Seiokrontro - prafriplo :
 Bifzi, bafzi; hulalemi :
 quasti basti bo...
 Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
 zasku zes rü rü?
 Entepente, leiolente
 klekwapufzi lü?
 Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
 silzuzankunkrei (;)!
 Marjomar dos; Quempu Lempu
 Siri Suri Sei []!
 Lalu lalu lalu lalu la!

August STRAMM

PATROUILLE

Die Steine feinden
 Fenster grinst Verrat
 Äste würgen
 Berge Sträucher blättern raschlig
 Gellen
 Tod.

Bertolt BRECHT

DIE ARBEITER SCHREIEN NACH BROT.

Die Kaufleute schreien nach Märkten.
 Der Arbeitslose hat gehungert. Nun
 Hungert der Arbeitende.
 Die Hände, die im Schoße lagen, rühren sich wieder :
 Sie drehen Granaten.

**WENN ES ZUM MARSCHIEREN KOMMT, WISSEN
 VIELE NICHT**

Daß ihr Feind an ihrer Spitze marschiert.
 Die Stimme, die sie kommandiert
 Ist die Stimme ihres Feindes.
 Der da vom Feind spricht
 Ist selber der Feind.

DIE OBEREN SAGEN :

Es geht in den Ruhm.
 Die Unteren sagen :
 Es geht ins Grab.

Ingeborg BACHMANN

REKLAME

Wohin aber gehen wir
 ohne sorge sei ohne sorge
 wenn es dunkel und wenn es kalt wird
 sei ohne sorge
 aber
 mit musik

was sollen wir tun
heiter und mit musik
und denken
heiter
angesichts eines Endes
mit musik
und wohin tragen wir
am besten
unsre Fragen und den Schauer aller Jahre
in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
was aber geschieht
am besten
wenn Totenstille

eintritt

Ralf THENIOR
GRAN CANARIA

Nein ganz herrlich ganz
wunderbar also jeden Tag
Sonne und baden natürlich
auch jeden Tag schon also
fast jeden Tag und ganz
sauber alles die Leute sind
ja so arm da sie machen
sich keinen Begriff in dem
Dorf gibts kein fließend
Wasser keine Elektrizität
nichts und die Frauen waschen
noch am Bach aufm Stein aber
sehr sauber alles und zehn
Kilometer weiter fangen die
Bungalows und die Hotel-
hochhäuser an aber wenn sie
fahren auf jeden Fall drei
Wochen zwei Wochen lohnt sich

nicht eine Woche braucht man
um sich einzugewöhnen die
erste Woche da wollten wir
am liebsten wieder nach Haus

Ferit EDGÜ

K. F.

«Bir kafes bir kuş aramaya çıktı.»
(Kafka)

Bir kuş bir kafes aramak için uçtu.
(F. E.)

Ve kanatları boş olarak döndü yanmış ormana.

«Ein Käfig machte sich auf, einen
Vogel zu suchen.» (Kafka)

Ein Vogel flog, um einen Käfig
zu suchen. (F. E.)

Und kehrte mit leeren Flügeln in
den verbrannten Wald zurück.

Reiner KUNZE

DAS ENDE DER KUNST

Du darfst nicht, sagte die eule zum auerhahn,
du darfst nicht die sonne besingen
Die sonne ist nicht wichtig

Der auerhahn nahm
die sonne aus seinem gedicht

Du bist ein künstler,
sagte die eule zum auerhahn

Und es war schön finster

G. E. LESSING

ZEUS UND DAS SCHAF

Fab. Aesop. 119.

Das Schaf mußte von allen Tieren vieles leiden. Da trat es vor den Zeus und bat, sein Elend zu mindern.

Zeus schien willig und sprach zu dem Schafe : Ich sehe wohl, mein frommes Geschöpf, ich habe dich allzu wehrlos erschaffen. Nun wähle, wie ich diesem Fehler am besten abhelfen soll. Soll ich deinen Mund mit schrecklichen Zähnen und deine Füße mit Krallen rüsten?-

O nein, sagte das Schaf, ich will nichts mit den reißenden Tieren gemein haben.

Oder, fuhr Zeus fort, soll ich Gift in deinen Speichel legen? Ach! versetzte das Schaf, die giftigen Schlangen werden ja so sehr gehasset.

Nun was soll ich denn? Ich will Hörner auf deine Stirne pflanzen und Stärke deinem Nacken geben.

Auch nicht, gütiger Vater, ich könnte leicht so stößig werden als der Bock.

Und gleichwohl, sprach Zeus, mußst du selbst schaden können, wenn sich andere, dir zu schaden, hüten sollen. Müßt ich das! seufzte das Schaf. O so laß mich, gütiger Vater, wie ich bin. Denn das Vermögen, schaden zu können, erweckt, fürchte ich, die Lust, schaden zu wollen; und es ist besser Unrecht leiden als Unrecht tun.

Zeus segnete das fromme Schaf, und es vergaß von Stund an zu klagen.