

- der Sachliteratur. Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Bd. 16. Studienverlag Dr. M. Brockmeyer, Bochum 1978.
- Linguistique et Semiologie. Illocutoire 4/1977. Travaux du centre de Recherches Linguistiques et Semiologiques de Lyon.
- Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis. Hrsg. v. Rolf Geißler und Herbert Kaiser. Oldenbourg Verlag München 1/78.
- Littell, Katherine M.: Jeremias Gotthelf's „Die Käseerei in der Vohfelden“. A didactic Satire. German Studies in America. Edited by Heinrich Meyer. No. 23. Peter Lang Verlag Bern 1977.
- Nierlich, Edmund (Hrsg.): Fremdsprachliche Literaturwissenschaft und Massenmedien. Analyse von Medientexten aus Presse, Film und Fernsehen Englands und Nordamerikas. Verlag Anton Hain Meisenheim 1978. Hochschulschriften Literaturwissenschaft Band 33.
- Nospers, Franz-Josef: Deutscher Unterricht zwischen Fachwissenschaft und Fachdidaktik. Zur Entwicklung seiner Zielsetzungen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg. Dissertation Saarbrücken 1977.
- Nündel, Ernst; Schlotthaus, Werner: Angenommen: Agamemnon. Wie Lehrer mit Texten umgehen. Urban & Schwarzenberg München 1978.
- Popp, Wolfgang (Hrsg.): Die Lernfelder des Lernbereichs Sprache in der Primarstufe. Reihe Siegen Band 7. Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg 1978.
- Richter, H.-G.; Wermke, J. (Hrsg.): Kunst und Literatur auf der Sekundarstufe II. Pädagogischer Verlag Schwann Düsseldorf 1977.
- Spinner, Kaspar H. (Hrsg.): Zeichen, Text, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977. KVR 1436.
- Stein, Peter: Epochenproblem „Vormärz“ (1815–1848) Realien zur Literatur. Sammlung Metzler Bd. 132. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart 1974.
- Thalman, Marianne: Die Romantik des Trivialen. Von Grosses „Genius“ bis Tiecks „William Lovell“. Taschenbücher der Wissenschaft. Literaturwissenschaft 1442. List Verlag München 1970.
- Webb, Karl Eugene: Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, Influences, Adaptions. Studies in the Germanic Languages and Literatures Nr. 19. Chapel Hill. The University of North Carolina Press. 1978.
- Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung. Klett-Cotta Stuttgart 1978. LGW 34.

LiLi

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

Eine Zeitschrift der
Gesamthochschule
Siegen

Jahrgang 8/1978 Heft 32

Herausgegeben von
Helmut Kreuzer

In Verbindung mit
Wolfgang Klein
Wolfgang Haubrichs
Rul Gunzenhäuser

Literatur als historischer Prozeß

Mit Beiträgen von

Wolfgang Haubrichs
Peter Bürger
Christoph Cormeau
Ulf Schramm
Manfred Schmeling

Vandenhoeck & Ruprecht

- Reichelt, Helmut: „Ansätze zu einer materialistischen Interpretation der Rechtsphilosophie von Hegel“, in: ders. (Hrsg.), *G. W. F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts, oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Frankfurt–Berlin–Wien 1972, S. V – LXXIV.
- Reichelt, Helmut (Hrsg.): *Texte zur materialistischen Geschichtsauffassung*, Frankfurt a.M. – Berlin – Wien 1975.
- Rosenbaum, Heidi: Einleitung zu ders. (Hrsg.), *Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen*, Frankfurt a.M. 1974 (Fischer TB 6521: Texte zur politischen Theorie und Praxis), S. 7–39.
- Schlaffer, Heinz: „Tragödie und Komödie. Ehre und Geld. Lessings ‚Minna von Barnhelm‘“, in: ders. (Hrsg.), *Der Bürger als Held. Soziogeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt a.M. 1973 (ed. suhrkamp 624), S. 86–126.
- Schramm, Ulf: „Skizze einer Literaturwissenschaft als Problemgeschichte“, in: Helmut Antzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi und Rainer Wagner (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich*, Berlin – New York 1975, S. 59–83.
- Schulte-Sasse, Jochen: *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings ‚Emilia Galotti‘*, Paderborn 1975.
- Staiger, Emil: „Lessing: Minna von Barnhelm“, in: ders., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur Deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 75–97.
- Völker, Paul Gerhard: „Feudalismus als Problem materialistischer Geschichtsbetrachtung“, in: *Literatur im Feudalismus*, Stuttgart 1975 (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 5).
- Zorn, Fritz: *Mars*. München 1977.

Manfred Schmeling

Autothematische Dichtung als Konfrontation

Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung

1. Der formalistische Ansatz

„Augen braucht man sogar an den Augen selbst, Augen, zu schauen, wie sie schauen.“¹

Dieses aus dem 17. Jahrhundert stammende Bekenntnis zur manieristischen Reflexionskunst könnte, wenigstens der Substanz nach, einer modernen ästhetischen Theorie entnommen sein.² Der metaphorische Ausdruck ist lakonische Synthese für ein Phänomen, das sich auch umschreiben ließe als: Reflexion auf das darstellende Medium, Spiel mit den Gestaltungsmodi, Atomisierung der Kunst durch Montage, Permutation und Polyperspektivismus, somit „Preisgabe“ des Inhalts an Form und Material, Betonung des Prozessualen, Gemachten, Experimentellen und Technologischen, „work in progress“ – und fügen wir hinzu: Selbstbefragung der Kunst im *autothematischen Verfahren*.³ Die Ansichten darüber, wie diese „Verfahren“ kulturtypologisch einzuordnen sind, gehen auseinander. Manchen Kunstverständigen möchten sie – um nur die extremen Auffassungen zu nennen – als Manien eines esoterischen Kunstbürgertums und kulturelles Syndrom unseres Industriezeitalters, anderen als adäquate, das heißt zeitgemäße Spiegelung unserer technisierten und „entfremdeten“ Wirklichkeit erscheinen.

Eine systematische Untersuchung der strukturellen und (literatur-)historischen Bedingungen literarischer Selbstreflexion in Roman und Drama läßt sich freilich nicht

1 Der Aphorismus des spanischen Schriftstellers Balthasar Gracian (1601–1658) wurde, unter Bezug auf G. R. Hocke, von Arnold Gehlen kolportiert. Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt 1960, S. 174.

2 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1972. Im Zentrum des technologischen Kunstbegriffs („Technik“ ist der „ästhetische Name für Materialbeherrschung“, S. 316) steht die Forderung nach einem *artistischen Bewußtsein*, nach „bewußte(r) Verfügung über Materialien, wider die Vorstellung bewußtlos organischen Prozessierens“ (S. 62). – Der Tatsache, daß das Phänomen im Sinne einer „wechselseitigen Erhellung“ über die einzelnen Kunstarten hinausreicht, soll hier nicht nachgegangen werden. Vgl. u.a. Gehlens Überlegungen zur Prozeßhaftigkeit in der bildenden Kunst: „In der Malerei sieht man deutlich, wie das, was früher Mittel der Darstellung war, sagen wir ein Farbfleck, jetzt selbst dargestellt wird oder doch um seiner selbst willen stehen bleibt. Eben dadurch kommt zweifellos eine *Steigerung des Gebildecharakters* des Werkes zustande [...]“ (A.a.O., S. 189).

3 Der Terminus „Autothematismus“ ist besonders in der modernen polnischen Literaturwissenschaft verbreitet. In seinem Buch *Lyrika i logika* (Lyrik und Logik) Warschau 1969, verwendet ihn A. Sandauer pejorativ.

auf der Basis von mehr oder weniger kunstrichterlichen Meinungen durchführen. Auch mit dem Nachweis einer manieristischen Tradition, der generell möglich sein sollte, wird das Problem der spezifischen Seinsweise von Metaliteratur als einer besonderen Art von „Konfliktliteratur“ offenbar nicht gelöst. Obschon das manieristische Denken hier stilbildend interveniert – die Tradition des „Um-die-Ecke-Schreibens“ hat in der intellektuellen Para-Kunst der Moderne eine neue Peripetie erreicht – gebührt dem stilphänomenologischen Aspekt untergeordnete Bedeutung angesichts der Aktualität, die der Autothematismus als Kategorie der *ästhetischen Bewußtseinsbildung*, auf der Produktions- wie auf der Rezeptionseite, für sich beanspruchen darf. Flankiert von ähnlich bewußtseinsfördernden Kunstgriffen (s.o.), wird er zum Symbol für ein Skandalon unserer Abendlandsliteratur, die es sich, sei es aus innerer Notwendigkeit, aus Methode oder aus Mode, nicht leisten kann, das Dasein im glatten Vollzug zu gestalten.

An einer gattungsübergreifenden, theoretischen Grundlegung autothematischer Literatur mangelt es bisher. Vielmehr – und ökonomische Gründe sprechen dafür – ist man auf Einzelaspekte ausgewichen. Im Mittelpunkt stehen Untersuchungen genrespezifischer Phänomene („Roman im Roman“, „Spiel im Spiel“) oder funktionaler Bedingungen.⁴ Ein besonderes, freilich durch die literarische Entwicklung bedingtes Interesse zeigt die Kritik dabei für das Problem der infrage gestellten Fiktionalität.⁵ Einen anderen, bemerkenswerten Schwerpunkt hat kürzlich Lucien Dällenbach mit seinem Buch über den „*récit spéculaire*“ gesetzt.⁶ Unter Verwendung der von der „Tel Quel“-Gruppe weiterentwickelten wissenschaftlichen Methoden unternahm er den Versuch, die mit dem Autothematismus strukturverwandte Erscheinung der „*mise en abyme*“ zu erforschen. Durch André Gide, der sich von der heraldischen Variante des „Wappens im Wappen“ inspirieren ließ, als terminus technicus in die literaturtheoretische Diskussion eingeführt,⁷ gewinnt die „*mise en abyme*“ in Dällenbachs „*Erzählgrammatik*“ nun auch methodologisch den Stellenwert, der ihr aufgrund der besonderen Disponibilität für strukturalistische und kommunikationsästhetische Fragestellungen durchaus zukommt. „*Mise en abyme*“ (das griechische Wort ‚abyssus‘ bedeutet soviel wie „grundlose Tiefe“) ist freilich durch die Kategorien „literarische Selbstbefragung“ oder „autothematische Dichtung“ nicht ganz korrekt wiedergegeben. Denn die beim Autothematismus vorausgesetzte Tatsache der *Thematisierung von Kunst* als Kunstverfahren und -prozeß ist für abyssische Literaturformen keine *conditio sine qua non*. Man braucht hier nur an das vor allem in der Romantik verbreitete literarische Phänomen des Traums im

Traum zu denken, in dem eher psychologische oder ontologische als ästhetische Modalitäten eine Rolle spielen. Hingegen lassen sich für beide Erscheinungen identische Konstruktionsfaktoren nachweisen, was insbesondere für die triadische Struktur des Reflexionsmechanismus gilt. Auf dieser Ebene, der Ebene der Formalisierung, ist das Modell Dällenbachs verwendbar, der die Reflexionstätigkeit des literarischen Aussageaktes folgendermaßen gliedert: in Spiegelungen der thematischen oder *referentiellen* Schicht („*réflexions de l'énoncé*“), des *Gestaltungsprozesses* („*réflexions de l'énonciation*“) und des artistischen *Kodes*.⁸ Die erste Komponente meint „fiktionale“ Verdoppelung, d.h. die inhaltliche Wiederkehr einer „Geschichte“ oder ihrer Versatzstücke auf einer anderen Ebene der Aussage, die zweite die Reflexion der Ausdrucksebene und der strukturellen Bedingungen des singularen Textes, die dritte schließlich die Reflexion des Funktionsprinzips künstlerischer Werke schlechthin. Die Unterscheidung der beiden letzten Komponenten ist eher eine theoretische, da die Reflexion der jeweiligen Bedingungen und Funktionsweisen eines gegebenen Textes immer auch die Spiegelung des Kodes nach sich zieht. Der diachronische Bezugsraum, aus dem heraus literarische Selbstbefragung betrieben wird, kommt in einer solchen Typologie allerdings kaum zur Geltung. (Wo Dällenbach die historische Entwicklung – vom „*Nouveau roman*“ zum sogenannten „*nouveau Nouveau roman*“ – berücksichtigt, verkündet er bereits die Auflösung des Phänomens, von dem wir hier sprechen wollen.) Denn wenn Dichtung mit Dichtung sich auseinandersetzt, appelliert sie zugleich an das Ereignis- und Prozeßhafte als an eine Seinsweise von Kunst schlechthin. Diesem Prinzip entsprechen alle Spielarten autothematischer Literatur: die Parodie und die Travestie, sofern in ihnen die Auseinandersetzung eines artistischen Systems mit einem anderen explizit gemacht wird, der Roman im Roman, das Spiel im Spiel und ähnliche „*mise-en-abyme*“-Formen, die Text- und Zitat-Montage⁹ etc. Die durch derartige Verfahrensweisen evozierten Probleme lassen sich nicht, zumindest jedoch nicht hinreichend, im Rahmen einer weitgehend synchronisch, zumal rein logisch argumentierenden Poetik ausweisen. So wird zum Beispiel mit der abstrakten Formel von der „*semantischen Überdeterminiertheit*“¹⁰ als Folge immanenter ästhetischer Reflexion ein wesentlicher Aspekt verdeckt. Formal-logisch läßt der Potenzierungsprozeß zwar etwas „Zusätzliches“ entstehen, doch kann dieses Zusätzliche, semantisch betrachtet, durchaus tautologischer Natur sein. Literarische Selbstdarstellung, will sie sich gegen ein Tautologie-Verdikt wehren, muß mit der Reflexionstätigkeit Anhalts-

8 „[...] nous croyons légitime [...] de distribuer les réflexions en réflexions de l'énoncé, réflexions de l'énonciation et réflexions du code“ (Dällenbach, a.a.O., S. 61. Vgl. auch S. 123 und 127).

9 Vgl. dazu Karl Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart 1971. – Autothematisch sind solche Techniken dann, wenn nicht nur Sprache an sich thematisch wird, sondern künstlerisch vororganisierte Sprache oder literarische Versatzstücke durch Neumontage ihres primären Ordnungsgefüges beraubt, das heißt ihrer Klischeehaftigkeit entkleidet werden (ebd., S. 11).

10 Vgl. Dällenbach, a.a.O., S. 62: „[...] toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique“.

4 Vgl. ausführliche Bibliographie des Vf. in: M. S., *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*. (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 3) VVA Gütersloh 1977.

5 Z.B.: J. C. Schöpp, „It's these interruptions that make it a story oder von den Unmöglichkeiten fiktionalen Erzählens im Neuen Roman“. In: *Arkadia* 11, 1976, S. 139ff. (Am Beispiel amerikanischer Prosa).

6 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.

7 André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1948, S. 41.

punkte liefern für ein dialektisches „Weiterdenken“ (Überwinden des Status quo) mit dem Ziel einer Innovation von Kunst.

Diese Fragestellung setzt ein – vergleichsweise einfaches – Prinzip voraus, das nicht von außen an autothematiscbe Dichtung herangetragen werden muß, sondern das apriori strukturbildend wirksam wird. Im Begriff der *Konfrontation* ist es faßbar. Den Begriff finden wir in anderem Zusammenhang auch bei Leibfried, der ihn als „Titel für ‚humoristisch‘ und ‚tragisch‘“ verwendet:

Die Betrachtung eines humoristischen Textes z.B. auf das hin, was abstraktiv an ihm herauszuheben ist, was sich also bei einer Reihe von humoristischen Texten (genau bei allen denkbaren und möglichen) als identisch erweist, führt zu der Formel: Konfrontation. Man könnte dafür auch die Titel Brechnung, Distanz, Diskrepanz (oder auch Spiel) einsetzen. Das wird nicht getan, weil jeder dieser Titel schon als bestimmter Typ des Humoristischen überhaupt angesehen werden kann.¹¹

Auch von autothematiscber Dichtung läßt sich behaupten, daß sie nicht auf Identität oder Konformität, sondern auf Konfrontation eingestellt ist (ohne daß damit in Anlehnung an die Kategorien Leibfrieds zugleich eine Qualifizierung als „humoristisch“ ausgesprochen sein soll). Dieser Widerspruchscharakter, der, wie noch auszuführen sein wird, auf bestimmten *historischen* Voraussetzungen beruht, soll im folgenden die Richtung unseres heuristischen Vorgehens bestimmen. Die auffallende Affinitätsbeziehung, die zwischen diesem Konfrontations-Schema auf der einen und formalistisch, rezeptionsästhetisch oder kommunikationstheoretisch ausgerichteteter Literaturkritik auf der anderen Seite besteht, veranlaßt uns, die entsprechenden methodischen Ansätze als solche mit in den Deutungszusammenhang einzubeziehen.

Die ebenso polemische wie umstrittene These, daß „ein Kunstwerk [...] der Todfeind des anderen“ sei,¹² sie wird durch die Praxis literarischer Selbstdarstellung, heute mehr denn je, genährt. Denn wo Literatur mit Literatur sich einläßt, bleibt häufig auch ein Stück Literatur auf der Strecke. Dies haben insbesondere die russischen Formalisten, unter anderem am Beispiel des *Tristram Shandy* von Sterne, deutlich gemacht. Unter dem Gesichtspunkt der Widersprüchlichkeit der Kunstsituation (demonstrative Abhebung eines Kunstwerkes von einem bestimmten literarischen Hintergrund) entpuppt sich der Autothematismus als angewandte formalistische Theorie. Eine solche Literatur verweist zunächst einmal auf einen Kunstbegriff, wie ihn Victor Šklovskij formulierte. Nicht ohne Grund hat Šklovskij die dem

11 Erwin Leibfried, *Identität und Variation. Prolegomena zur kritischen Poetologie*. Stuttgart 1970. Vgl. S. 66.

12 Vgl. Adorno, a.a.O., S. 59 und S. 313. Adornos Position zeichnet sich einmal mehr durch Ambivalenz aus, da er einerseits den „historistischen“ Standpunkt (z.B. die Auffassung, daß etablierte Stile durch neue Stile abgelöst werden) ablehnt, andererseits aber ohne eine solche diachronische Dimension nicht auskommen will: „Die Spuren in Material und Verfahrensweisen, an die jedes qualitativ neue Werk sich heftet, sind Narben, die Stellen, an denen die voraufgegangenen Werke mißlingen. Indem das neue Werk an ihnen laboriert, wendet es sich gegen diejenigen, welche die Spuren hinterließen“ (S. 59).

Kunstwerk nachgesagte „Verfremdungs“-Strategie, die These vom „bloßgelegten“ Kunstgriff oder von der „Kunst als Verfahren“ gerade am *Tristram Shandy* erprobt. Daß er ein aus der Sicht klassischer Kanonbildung zur Gruppe der Anti-Romane zählendes Werk zum „typischsten Roman der Weltliteratur“ hochstilisiert, ist die naheliegende Konsequenz seines überwiegend material- und formorientierten Literaturverständnisses. Danach thematisiert der durch Parodie, poetologische Spiegeleffekte, „mise-en-abyme“-Technik und andere Mittel artistischer Selbstreflexion verfremdete Roman in bewußter Negation traditioneller Strukturen (z.B. der Autobiographie, des Abenteuerromans) die „künstlerische Form an sich ohne jede Motivierung“. ¹³ In einer solchen Konzeption findet weder das auf dem Umweg über die ästhetische Reflexion in den Roman eingegangene weltanschauliche Potential noch die historische Dimension literarischen Produzierens und Rezipierens Berücksichtigung. In der Vorststellung Šklovskijs ist der Sterne-Roman eines außerästhetischen Verweisungscharakters entbunden, er führt autotelisch zu sich selbst zurück: „eben diese Hervorhebung der Form durch deren Zerstörung bildet den Inhalt des Romans“. ¹⁴

In seinen Überlegungen zur „Sujetfügung“ (1919) deutet Šklovskij zwar den evolutiven Charakter dieses „Verfahrens“ bereits an, doch bleibt das formalistische Dogma, die Priorität der Form gegenüber dem Inhalt, davon unberührt:

Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Weg der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen; bereits vorhandenen Formen [. . .] *Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.* ¹⁵

Halten wir die beiden wesentlichen Gesichtspunkte dieser Gedankengänge fest. Erstens: Im Kunstwerk spiegelt sich der Prozeß seiner eigenen Hervorbringung. Zweitens: Es besitzt eine „Ablösefunktion“ in bezug auf solche Formen, die sich im Laufe literaturgeschichtlicher Entwicklung überlebt, automatisiert haben.

Die Aporien Šklovskijs werden durch autothematiscbe Dichtung zumindest teilweise eingelöst. Die gestalterischen Prinzipien erscheinen hier, kontradiktorisch aufeinander bezogen, in direkter Thematisierung. Im Zentrum dieses Konflikts steht die Auseinandersetzung mit den traditionellen Formen literarischer „Widerspiegelung“. In der expliziten Negation eines mimetischen Impetus von Kunst („Mimesis“ als Forderung des aristotelisch-klassischen Kanons) äußert sich zugleich der taugliche oder untaugliche Versuch eines artistischen Neuansatzes. Solche Fixierungen auf die „Bedingtheit“ von Kunst mittels fiktionsironischer Ausbrüche sind in der Gegenwartsliteratur schon fast die Regel. Vordergründig spiegeln sie sich auch in den Alternativ- oder Untertiteln einiger autothematiscber Produktio-

13 Viktor Šklovskij, *Theorie der Literatur*, Frankfurt 1966. Vgl. S. 131.

14 Ebd., S. 134–135.

15 Viktor Šklovskij, „Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“, in: J. Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München 1969. Vgl. S. 51.

nen wider; so in Tankred Dorsts *Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt*, in Ionescos *Les Victimes du Devoir – Pseudodrame* oder in Formulierungen wie „Beschreibung einer Beschreibung“ anlässlich von Johnsons *Das dritte Buch über Achim*. Die appellative Funktion solcher auf den *Werk*-Charakter abzielenden Verweise ist evident. Literatur geht auf „Konfrontations-Kurs“. Innerhalb eines binären, antithetisch aufgefaßten Bezugssystems (Vordergrund vs Hintergrund, Kanontreue vs Kanonverletzung, Produktion vs Destruktion etc.) wird Spiel gegen ‚Spiel‘, Text gegen ‚Text‘, Kunst gegen ‚Kunst‘ gestellt.

II. Doppelte Thematisierung: Produktion und Rezeption

Der Analogie-Schluß – formalistische Theorie auf der einen Seite, autothematische Praxis auf der anderen – ist freilich nicht unproblematisch. Literarische Selbstdarstellung läßt sich nicht einfach auf die Bloßlegung des Kunstgriffs „ohne jede Motivierung“ oder, was die „Ablöse“-Strategie betrifft, auf eine reine Vehikel-Funktion zurückrechnen. Wenn Šklovskij feststellt, Sterne arbeite „vor dem Hintergrund des Abenteuerromans“ oder die Romanstruktur resultiere aus einer „Verschiebung und Verletzung traditioneller Formen“,¹⁶ so entspricht dies zwar dem eben geschilderten antithetischen Dualismus, doch ist damit über die hermeneutische Dimension dieses Verfahrens nur wenig ausgesagt. Von dieser „mehr ‚destruktiven‘ Auslegung“ (Striedter) des Evolutionsgedankens durch Šklovskij unterscheidet sich Tynjanov, der die bloßlegenden Verfahren bewußt als produktive Elemente eines zwischen Autor und Leser stattfindenden, die literarische Evolution bedingenden Kommunikationsprozesses darstellt (vgl. u.a. Tynjanovs Thesen zum Kunstgriff der Parodie in seinem Aufsatz „Dostoevskij und Gogol“). Auch seine Bemerkung zum „Apperzeptionsgepäck“, mit dem man an ein „inzwischen automatisiertes Werk aus einer anderen Epoche“ herangeht,¹⁷ verweist bereits deutlich auf die Interdependenz, die zwischen automatisiertem Konstruktionsprinzip und automatisierter Wahrnehmung besteht. Qualitativ neue Werke entwickeln sich immer dann, wenn ein Bewußtseinsprozeß eingesetzt hat, der diese doppelte Bedingtheit des Kunstwerks hinterfragt.

Die artistische Realisierung eines solchen Prozesses übernehmen vorzugsweise, wenigstens theoretisch, reflexive Literaturformen, die ja mit dem Modus operandi auch Rezeptionsweisen implizit oder explizit thematisieren. Anders gesagt: Die potenzierte Kunstsituation auf der Produktionsseite führt auf der Rezeptionsseite, das heißt beim empirischen Leser, zu einem mehrschichtigen und komplizierten Wahrnehmungsakt. Beliebtes Mittel, automatisierter Wahrnehmung entgegenzuwirken,

¹⁶ Šklovskij, *Theorie*, a.a.O., S. 144.

¹⁷ Jurij Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt/M. 1967. Vgl. S. 21.

ist die Aktivierung des Adressaten durch *vorgeprobte* Auffassungsakte, was in autothematischer Dichtung zum Teil über die „mise en abyme“ des Produktionsfaktors (z.B. durch Einführung eines poeta doctus, Spielleiters etc.) zum Teil über die „mise en abyme“ des Rezeptionsfaktors (z.B. durch Einführung eines internen Spiel- oder Lesepublikums) erreicht werden kann. Oft wird dabei ein – aus der Sicht des Autors – defizientes Rezeptionsverhalten vorgeführt, das didaktisch darauf abzielt, den empirischen Leser oder Zuschauer zur Überprüfung seiner eigenen Haltung zu bewegen. Man könnte in diesem Fall von zwei analogen Kommunikationssituationen sprechen: einer inneren, die zwischen dem thematisierten Kunstgegenstand und einer intern verwirklichten Beobachterstellung sich konstituiert, und einer äußeren, die zwischen dem Werk mit seinen internen Spiegelungen einerseits und einem potenziellen Rezipienten andererseits besteht. Der innere, das ist der geschlossene Kommunikationskreis, besitzt häufig eine hermeneutische Funktion in bezug auf den offenen äußeren, da er artistische Spielregeln und Verstehensweisen transparent machen kann.

Typisch hierfür ist das Rezeptionsgespräch über das „Buch im Buch“ in Robbe-Grilletts *La Jalousie*, das die poetologische Formulierung spezifischer Lesereinstellungen übernimmt:

Nie haben sie in bezug auf den Roman das geringste Werturteil geäußert, sie haben im Gegenteil von den Orten, den Ereignissen und den Personen gesprochen, als handelte es sich um Wirklichkeiten, um eine Ortschaft, an die sie sich erinnerten (die übrigens in Afrika liege), um Leute, die sie dort gekannt hätten oder deren Geschichte man ihnen erzählt hätte. Bei ihren Diskussionen hüteten sie sich stets davor, die Wahrscheinlichkeit, den Zusammenhang oder irgendeine Qualität der Erzählung zu erwägen. Dagegen neigen sie oft dazu, den Helden selbst gewisse Handlungen oder gewisse Charakterzüge vorzuwerfen, wie sie es bei gemeinsamen Freunden tun würden.¹⁸

Indem die Protagonisten den „Afrika“-Text jenseits seiner fiktionalen Grenze weiterdenken, sich über seine fiktionale und ästhetische Bedingtheit naiv hinwegsetzen, tun sie offenbar das, was dem Leser von *La Jalousie* erspart bleiben soll. Das Rezeptionsverhalten wird dabei von dem jeweiligen Roman-Typ selbst gelenkt, zunächst also von einem realistischen Abenteuerroman, dem, wie im Roman behauptet wird, die traditionellen Schemata der „klassischen Erzählung“ eignen. Der hier vorgeführte Identifikationszwang, der bestimmte kanonische Verfahrensweisen (wie kausale Handlungsführung, psychologische Personenzeichnung, Durchrationalisierung des Raum-Zeit-Gefüges etc.) auf der Produktionsseite voraussetzt, liefert ex negativo den Strukturhintergrund für den „Neuen Roman“. Erst vor diesem Hintergrund sind die besonderen, auf den Nouveau Roman abzielenden Leseanweisungen verständlich: „Frank schiebt so auf einmal die Fiktionen beiseite [...] Es nützt nichts, entgegengesetzte Vermutungen anzustellen, da die Dinge so sind, wie sie sind: man ändert nichts an der Wirklichkeit.“¹⁹

Nicht immer werden Rezeptionsfaktoren so unverschlüsselt dargeboten wie in dem

¹⁸ Alain Robbe-Grillet, *Die Jalousie oder die Eifersucht*, Stuttgart 1966, S. 44–45.

¹⁹ Robbe-Grillet, ebd.

eben erwähnten Beispiel. Doch gilt für beide Konstruktionen, die explizit formulierte und die in den Darstellungsprozeß eingeflossene Rezeption (man denke an die von Joyce im *Ulysses* vorgeschlagenen „Auffassungsakte“)²⁰ dasselbe Prinzip der Thematisierung: Sie sind bezogen auf traditionelle literarische Muster, auf bestimmte historisch bedingte Konstituenten ästhetischer literarischer Kommunikation, deren Gültigkeit angesichts veränderter allgemein-kultureller, weltanschaulicher oder gesellschaftspolitischer Kontexte infrage gestellt wird. Die Hereinnahme dieser Komponente in den *Stoffbereich* des Werkes entspricht zugleich einem Wechsel von der passiven zur produktiven Rezeption. Produktivität meint hier zunächst nicht mehr als das Affichieren von Belesenheit, die vor allem explizite Reaktion auf Stile, Gattungen und andere ästhetische Normen innerhalb eines singularen Werkes. Der weiterführende Impetus zur *produktiven Kritik* ist in autothematischen Texten zwar strukturmäßig angelegt, doch vollzieht er sich nicht mit funktionalistischer Zwangsläufigkeit. Der destruktive Aufwand als solcher ist noch keine Gewähr für Innovation.

III. Erschwerte Wahrnehmung: „Literatur im Leser“

Es erscheint daher als angemessener, zunächst von einem in autothematischen Werken sich artikulierenden Innovationsbedürfnis zu sprechen, das immer dann entsteht, wenn ein Autor oder eine Autorengruppe in einem bestimmten historischen Augenblick Anzeichen für Redundanz bzw. Automatisierung im literarischen Entwicklungsprozeß zu erkennen glaubt. Eine solche Haltung setzt Kanonbewußtsein, Sinn für ästhetische oder allgemein kulturästhetische Normen, kurz, die analytische Tätigkeit des „Kulturexperten“ voraus. In diese Rolle muß auf der Adressatenseite auch der Leser schlüpfen. Bedingung für den adäquaten Wahrnehmungsakt ist, daß der Leser selbst gewisse, den traditionellen Kunstkanon betreffende Kenntnisse mitbringt. Die optimistische These von einem „Konsistenz herstellenden“ Leser, wie sie von der Rezeptionstheorie gerne behauptet wird, bleibt Theorie, wenn der literarische Hintergrund als solcher nicht identifiziert wird. Autothematische Dichtung rechnet grundsätzlich mit dem Bildungspotential ihrer Rezipienten. Stellt man sich auf den spezifischen Standpunkt der dialektischen Konfrontation, so sind die Anforderungen an den Leser noch erheblicher: Texte der Vergangenheit –

20 Vgl. die entsprechende Analyse von Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972. Iser verweist u. a. auf das im *Ulysses* thematisierte „homerische Repertoire“: „Die Aktualisierung eines solchen Bedeutungspotentials ist jedoch nicht in das Belieben des Lesers gestellt. Vielmehr werden die ihm zugemuteten Auffassungsakte des Geschehens von der Darstellungstechnik des Romans gelenkt. Diese dem Stil zufallende Funktion besitzt hier ein solches Gewicht, daß ein Kapitel des Romans der Thematisierung des Stils gewidmet ist. Stil als Technik der Vermittlung besaß für Joyce eine zentrale Bedeutung“ (A.a.O., S. 283).

einzelne Werke, Poetiken, Literaturlauffassungen, literarische Strömungen – müssen so verinnerlicht sein, daß das auf sie bezogene „Sinnversprechen“ auch wirklich sich erfüllen kann. Die Differenzqualität zwischen Hintergrund und Vordergrund, die zugleich ein Indikator für den Kunstwert des entsprechenden autothematischen Textes ist, läßt sich ohne dieses Vorwissen nicht wahrnehmen. Dieser Gedanke weist über den Kommunikationsrahmen eines humanistischen Bildungsspiels hinaus, wie ihn Wieland angedeutet hat: „Der Dichter ist berechtigt, bei seinen Lesern einige Kenntnis der Mythologie und Geschichte und einige Belesenheit in Romanen, Schauspielen und anderen Werken der Einbildungskraft und des Witzes vorzusetzen.“²¹ Eine pädagogische Absicht, die sich auch in seinen (z.T. autothematischen) Werken ausdrückt, sei Wieland unterstellt. Doch wird hier wohl weniger an ein kritisches Interesse für bestimmte Veränderungen in der literarischen Entwicklung appelliert, als an den „Homo doctissimus atque humanissimus“ im Leser, für den sich der Bezug zur literarischen Tradition aus liebevoller Distanz zwar, doch weitgehend ungebrochen darbietet. Wenn hingegen Ionesco meint, er habe „kein Theater für Dummköpfe“ geschrieben – und Autothematismen sind für viele seiner Werke konstitutiv – so setzt er ein elitäres und insofern antipädagogisches Maß für die Rezeption. Die moderne Praxis, Literatur über sich selbst reflektieren zu lassen, ist ideologieverdächtig dort, wo sie mit strategischem Ernst rezeptionshemmend sein will. Soziologisch betrachtet vollzieht sich hier der Gegenentwurf zur reinen Konsumliteratur. Während sich die Autoren der letzteren in einem ständigen Anpassungsprozeß befinden, indem sie einen allgemeinen Verbraucherstandpunkt einnehmen und sich in einen eingespielten Konsumkreislauf einreihen, ist autothematische Dichtung auf Antikonformismus und Selektion eingestellt. Die Gefahr, daß der Empfänger Reminiszenzen, literarische Anspielungen, Zitatmontage, Gegenstilisierung, poetologische Hinweise und ähnliche Indikatoren artistischer Rückkoppelung überliert, ist jedem autothematischen Werk in die Wiege gelegt. In dem Maße, in dem der „Hintergrund“, somit die literarischen Kenntnisse, die „der Leser heranbringen muß, wenn er den Text verstehen will“,²² als Kontrasthorizont immanenter Kunstreflexion vom Empfänger nicht gleichsam mitgedacht wird, kommt es zu einem defizienten Leserverhalten, das auf der Skala negativer Reaktionen vom punktuellen Mißverständnis bis zur völligen Ratlosigkeit reichen kann. In seinem „Minotaurus“-Text möchte Robert Walser, nicht ohne Ironie, offenbar Gegenteiliges postulieren. In einer Art „mise en abyme“ des Rezeptionsfaktors, wie sie oben beschrieben wurde, wird der Leser dieses intensiv autothematischen und verrästelten Textes mit der Theseus-Figur verglichen:

Wenn ich, was mir hier aus Wissen und Unbewußtheit entstanden ist, für ein Labyrinth halten kann, so tritt ja nun der Leser gleichsam theseushaft daraus hervor.²³

Der Satz reflektiert, weil er ironisch ist, eine Schwierigkeit der hier zur Diskussion

21 Zitiert nach Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, 2. Aufl. Stuttgart 1967, S. 91.

22 Leibfried, a.a.O., S. 78.

23 Abgedruckt in: *Text und Kritik* 12, S. 13–14.

stehenden Literaturform: Der Ariadnefaden, der zu Erkenntnissen verhilft, führt über den Leser selbst, genauer über eine „Literatur im Leser“²⁴ – ein Postulat, das freilich zur gesellschaftspolitischen Forderung nach einer Literatur *für* Leser in Konkurrenz tritt.

IV. Das Bewußtsein vom historischen Wandel

In autothematischen Texten wird explizit, was den meisten literaturwissenschaftlichen Methoden als gesicherte Erkenntnis gilt: daß jeder Text eingebettet ist in eine seine Eigenstruktur transzendierende Dialektik von System und Prozeß und letztlich nur verstehbar wird in seiner Bezogenheit auf den „historischen Wandel“. Ein Konzept, das die Literatur nur als Summe unveränderlicher Fakten betrachtet, muß sich gerade an solchen Werken schwer tun, die, wie die autothematischen, die Prozeßhaftigkeit künstlerischer Produktion in ihren Themenkatalog eigens aufgenommen haben. Wo literarische „Muster“, „Konstanten“ und „Bauformen“ als inzwischen tote Gebilde erfahren und thematisiert sind, wird die Geschichtlichkeit von Literatur gleichsam dokumentarisch. Die artistische oder produktive Rezeption der literarischen Vergangenheit und ihrer Kanons stellt somit eine Art *künstlerisch gestalteter Literaturgeschichtsschreibung* dar, die von der Möglichkeit Gebrauch macht, durch Verweisen auf das literarisch Gestrige den Sinn für die literarische Evolution zu schärfen.

Diese allgemeine Bestimmung des literaturhistorischen Stellenwertes autothematischer Dichtung ist jedoch aus manchen Gründen ungenau. Es wurde gesagt, daß der Aneignung von Literatur durch Literatur eine kritische Einschätzung der überlieferten Kanons vorausgeht. Da es sich bei dem Begriff des „Kanonischen“ um eine für unseren Zusammenhang zentrale ästhetische Kategorie handelt, ist es erforderlich, einen Konsens darüber herzustellen, was er bezeichnet. Sehen wir richtig, so basiert die Kanonfeststellung auf drei kritischen Perspektiven, die sich indes nicht gegenseitig ausschließen. Wir unterscheiden zwischen einem – im weitesten Sinne – rhetorischen, einem idealistischen und einem operationellen Kanonbegriff. Der erste bezieht sich auf eine Literatur, für welche die Kritik aufgrund einer normativen Poetik ein allgemeines Einverständnis gleichsam verordnet. Bestimmend ist der

24 Eine entsprechende Leserkonzeption vertritt Stanley Fish, „Literatur im Leser: Affektive Stilistik“, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 215: „Mein Leser ist offensichtlich ein Konstrukt, ein idealer oder idealisierter Leser; [...] ein kompetenter Sprecher der Sprache [...] in vollem Besitz des ‚semantischen Wissens‘ [...] ausreichend erfahren als Leser, um die Bereiche der Literatur und Literaturkritik von ganz speziellen Techniken (rhetorischen Figuren etc.) bis hin zu ganzen Gattungen internalisiert zu haben.“

25 Horst Rüdiger, „Klassik und Kanonbildung – Zur Frage der Wertung in der Komparatistik“. In: H. Rüdiger (Hrsg.), *Komparatistik – Aufgaben und Methoden*, Stuttgart 1973. Vgl. S. 142.

pragmatische Gesichtspunkt: Der Künstler produziert sein Kunstwerk in bewußter Befolgung eines apriorischen Modells. Den konkreten Maßstab liefert eine (von der Kritik) herausgehobene Gruppe von Autoren, die – in der Antike zum Beispiel dokumentiert durch die berühmte Liste des Aristarchos – als „auctores“ in die Literaturgeschichte eingehen.

Auf einer anderen Ebene der Kritik befinden sich diejenigen, die den Begriff des Kanonischen für eine idealistisch-humanistische Tradition bemühen, ihn – zumal in Abhebung von einer nicht sehr vielversprechenden Gegenwartsliteratur – qualitativ aufladen: Ein solches Kanonverständnis führt gleichzeitig, zumindest in dem hier zitierten kritischen Kontext, zu einer bestimmten Vorstellung von „Weltliteratur“:

Darum vermag die Zeit [das heißt, die *heutige* Zeit; M. S.] jenen stillen Reiz nicht mehr wahrzunehmen, den die klassische Gestaltung durch ihre natürliche Harmonie von Stoff, Form und Idee unter der Schwelle des Bewußtseins erweckt; das Gemüt ist abgestumpft gegen die geheimnisvolle Entsprechung des Kunstwerkes mit den vollendeten Gebilden der Natur, welche wir *schön* zu nennen pflegen, insofern sie ihrer Entelechie in vollkommener Weise genügen.²⁵

Es ist unbestreitbar, daß „die Literaturkritik“ auf diesen „Kanon des Klassischen“ „als Maßstab nicht zu verzichten vermag.“²⁶ Doch gibt es in der Kritik gegenwärtig Bestrebungen, den damit häufig verbundenen Wertabsolutismus zugunsten eines mehr operationellen Kanondenkens aufzulösen. Im Sinne einer „immer wieder notwendigen Umerzählung der Literaturgeschichte“, wie Robert Jauß sagt, besitzt der klassische Kanonbegriff dann vor allem eine Funktion als tertium comparationis, als Maßstab für neue, dem historischen Wandel folgende „bewußte Kanonbildungen“ und wird dadurch letztlich selbst „eine(r) kritische(n) Revision“ unterzogen.²⁷

Auf der Grundlage solcher Vorverständnisse ergibt sich für die Beurteilung autothematischer Dichtung, von der wir sagten, daß sie – gewissermaßen in einem „Ge-stus des Zeigens“ – der Relation Kanon-Kanonverletzung Gestalt gäbe, eine übergreifende Perspektive: Das Kanonische selbst bezeichnet eine sich in Erzählformen, Stilen, Gattungen, Motiven, Stoffen etc. konkretisierende literarische Tradition, die zeitlich mehr oder weniger begrenzt sein kann und an welcher Dichter und Rezipienten gleichermaßen partizipieren. Das *Kanonbewußtsein* meldet sich in bestimmten historischen Augenblicken, respektive dann, wenn die literarische Entwicklung mit den eingespielten Erwartungen bis zur Langeweile übereinstimmt, beziehungsweise in ihrer „kanonischen Geborgenheit“ von der außerliterarischen (der gesellschaftlichen, sozialen, weltanschaulichen etc.) Entwicklung überholt wird.

Die Literaturgeschichte ist jedenfalls um entsprechende Paradigmen nicht verlegen: Die metadramatischen Produktionen des Aristophanes sind nicht nur früheste Zeugnisse einer artistischen Rezeption, in diesem Fall antiker Klassiker und ihrer

26 Ebd., S. 140.

27 Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“. In: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975. Vgl. S. 143.

Kanons. In seiner „Paratragodia“ – schon die Genrebezeichnung spricht für sich – in den *Fröschen* zum Beispiel, sind bereits viele Komponenten autothematischer Dichtung vorgeprägt, wie sie sich über die romantische Literaturkomödie bis hin zu den „Pseudodramen“ Ionescos (*Victimes du Devoir*), Dorsts (*Der gestiefelte Kater* oder *wie man das Spiel spielt*) oder Stoppards (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*) wiederfinden lassen.²⁸ Eine ähnliche Tradition weist der Roman auf. Autothematismen verwenden unter anderem Cervantes (*Don Quichote*), Diderot (*Jacques le Fataliste*), Sterne, viele Autoren der deutschen Romantik, Joyce, Proust, Robbe-Grillet, Johnson, Plenzdorf oder, als Vertreter neuer amerikanischer Prosa, John Barth (besonders intensiv in *Lost in the Funhouse*). Diese Werke konstituieren eine Art „Schwellenliteratur“, die der überlieferten Gattungen, Stile, Motive etc. geradezu materiell bedarf, um sich von ihnen zu emanzipieren. Innerhalb der für autothematistische Dichtung typischen Semantisierung des ästhetischen Kodes gebührt der Explikation des Kanons somit eine besondere Bedeutung.²⁹

Insoweit Kanonbewußtsein mit der geschichtlichen Vermittlung von Literatur zu tun hat, stellt sich in der Tat die Frage nach dem historischen Augenblick, in dem literarische Selbstbefragung, durch ein solches Bewußtsein veranlaßt, erscheint. Dazu gibt es eine Äußerung des polnischen Literaturwissenschaftlers Edward Balzercan:

Der Autothematismus ‚verfährt‘ nämlich mit der Literatur in derselben Weise wie die nicht-autothematistische Literatur mit der Alltagssprache: er verstößt gegen ihre Regeln. [...] Jedesmal, wenn in einem bestimmten literaturhistorischen Moment autothematistische Produktion erscheint, entsteht sie in dem Bewußtsein, daß die bisherigen – kodifizierten – Systeme der literarischen Korrespondenz im sozialen Interaktionsprozeß gleichsam ‚alltagssprachlich‘ geworden sind.³⁰

Zu einer inhaltlichen Präzisierung der „Jedesmal-wenn“-Formel, die eine um den evolutionstheoretischen Aspekt bereicherte Variante der klassischen Zyklusvorstellung (Aufstieg-Blütezeit-Verfall) darstellt, kommt es allerdings nicht. Insofern an eine *periodische* Wiederkehr metaliterarischer Phänomene im Rahmen einer durch Gipfelpunkte (produktive Phase) und Tiefpunkte (Automatisierung) be-

28 Hier nehmen bereits die Titel das Thema, den Bezug zur literarischen Vergangenheit, vorweg. Der „kompetente“ Leser, und freilich nur dieser, denkt bei Ionescos Drama an die *Devoir*-Strategie der klassischen französischen Tragödie, beim *Gestiefelten Kater* an die frühromantische Diskussion über Fiktionalität und Wirklichkeit, bei Stoppards Komödie an Rosenkranz und Gildenstein in ihrer Eigenschaft als Nebenfiguren im *Hamlet* (die hier zu Hauptfiguren werden) und an die Shakespearesche Helden-Konzeption.

29 Daß zumindest einige dieser Werke inzwischen selbst wieder als durchaus kanonisch empfunden werden, hängt mit den veränderten Rezeptionsbedingungen zusammen. Aus einem bestimmten Kunstverständnis heraus kann die Regelverletzung, zum Beispiel die Destruktion der Mimesis-Ästhetik durch bewußte Desorganisation oder Demontage des fiktionalen Gefüges, als Kunst-gemäß und in diesem Sinne normbildend angesehen werden. Leider hat Šklovskij seine These, der *Tristram Shandy* sei der „typischste Roman der Weltliteratur“, nicht näher begründet.

30 Edward Balzercan, „Perspektiven der ‚Perzeptionspoetik‘“, in: A. Flaker/V. Zmegac (Hrsg.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg 1974. Vgl. S. 189–190.

stimmten Entwicklung gedacht ist, stellt sich das Problem des für die jeweilige autothematistische Produktion geltenden epochalen Bezugsraumes. Denn offenbar ist die Eigenstruktur literarischer Selbstreflexion von diesem Bezugsraum abhängig; sie variiert mit dem jeweils diskriminierten literarischen Hintergrund.

Zunächst gilt es jedoch grundsätzlich, das heißt ungeachtet ihrer möglichen historischen Bindung, zwischen zwei Kategorien autothematistischer Dichtung zu unterscheiden. Die erste umfaßt jene Autothematismen, die – gemessen an den Forderungen einer Mimesis-Ästhetik – ohne „destruktiven“ Einfluß auf die Gesamtstruktur des Werkes bleiben. Solche Produkte können, weil sie im Prozeß der Thematisierung die Fiktion gleichsam „verdoppeln“ und somit die fiktionalen Ebenen nicht gegeneinander ausspielen, ausgesprochen affirmativen Charakter besitzen. Anders verhält es sich mit der zweiten Kategorie. Hier wird via autothematistisches Verfahren die Desintegration kohärenter Wirklichkeitsstrukturen angestrebt, wobei, besonders in der modernen Literatur, die literarische Selbstbefragung in Richtung auf eine Zerstörung der fiktionalen Substanz des Literarischen schlechthin eskaliert.

Der erste Fall läßt sich am Beispiel von Honoré de Balzacs Roman *La Muse du département* aus dem Zyklus der *Scènes de la vie de province* verdeutlichen,³¹ in dem der Autor zwar immanent die Konfrontation mit den auslaufenden romantischen Strömungen sucht, den allgemeinen Kanon der Mimesis-Ästhetik jedoch ausdrücklich nicht antastet. Anläßlich einiger loser Seiten, die einem fingierten Roman – „Olympia ou les Vengeances romaines“ – entnommen und als Einwickelpapier für die Probeabdrücke einer Fortsetzungserzählung benutzt wurden, kommt es zu einem Gespräch über die romantische und, in Abhebung davon, auch über die realistische Romankunst. Wesentlicher als die zahlreichen Reminiszenzen – erwähnt werden unter anderem Chateaubriand, Ann Radcliffe, Victor Hugo – ist die immanente Diskussion literarischer Auffassungsakte. Balzacs Strategie ist undialektisch, polemisch. Die Thematisierung der neuen Kunstform geht klar zu Lasten der alten:

Aujourd’hui [...] les romanciers dessinent des caractères; et au lieu du contour net, ils vous dévoilent le coeur humain [...] Jadis on ne demandait que de l’intérêt au roman; quant au style, personne n’y tenait, pas même l’auteur; Quant à des idées, zéro; quant à la couleur locale, néant.

Unter kontrastiver Verwendung des Pastiche-artig aufgezogenen Romans im Roman, der fragmentarisch, zudem „maculature“ – durch Druckerschwärze beschmutzt und für den Verkauf unbrauchbar – ist, werden hier Leseanweisungen für die neue, d. i. die Balzacsche Romankunst ausgegeben. Damit wird auch eine Lanze für das traditionelle mimetische Verfahren gebrochen:

[...] les inventions des romanciers et des dramaturges sautent aussi souvent de leurs livres et de leurs pièces dans la vie réelle que les événements de la vie réelle montent sur le théâtre et se prélassent dans les livres.³²

31 Wir beziehen uns auf die Pléiade-Ausgabe von *La Comédie humaine*, Bd. IV, Paris 1976. 32 Ebd., S. 714.

In diese auf einer realistischen Illusion beruhenden Kommunikationssituation fügen sich die Autothematismen als stofflicher Bestandteil der Fiktion nahtlos ein. Die Thematisierung von ästhetischen Kodes (etwa des „*intérêt, ce monstre romantique*“) vollzieht sich in einer Art „Hausstreit“ zwischen zwei unterschiedlichen literarischen Strömungen, die jedoch, beispielsweise am Anti-Roman eines Sterne gemessen, einer gemeinsamen epischen Traditionseinbettung unterliegen. Balzacs Roman potenziert das literarische Erbe nicht um den Preis des Verlustes einer Illusion, die die erfundene Welt „auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit“ (Fontane) erscheinen lassen will. Während der empirische Leser auf diese Weise in keiner Phase des Romans an die *Bedingtheit* der Wirklichkeitsaussage erinnert wird, geschieht in dem bereits geschilderten Beispiel von Robbe-Grillet genau das Gegenteil. Es exemplifiziert zugleich die zweite Kategorie autothematischer Dichtung. Hier ist der *Werk*charakter des Textes, unter anderem aufgrund erzählerischer Varianten des gleichen Gegenstandes (vgl. z.B. die verschiedenen Beschreibungen der Tausendfüßlerszene) ständig präsent. Was sich zunächst wie eine inhaltliche Parallele zu den Rezeptionsgesprächen im Roman Balzacs ausnimmt, nämlich die Thematisierung von Auffassungsakten unter dem Aspekt der realistischen Illusion („als handelte es sich um Wirklichkeiten“), führt indes in *La Jalousie* nicht zu entsprechend sanktionierten literarischen Mustern, sondern zur teils expliziten, teils impliziten Aufhebung dieser Muster auf der Ebene des Metaromans. Hier wird die autothematische Struktur zum Ärgernis im Lesevorgang. Sie bedingt ein ständiges Oszillieren zwischen Identifikationsbestrebungen und assoziierendem Erfassen von Wirklichkeitsstrukturen einerseits und von (durch den Text selbst) erzwungenem „Beiseite-Schieben“ von „Fiktionen“ andererseits. „Das Vorhandensein eines Aussagesubjekts wird immer wieder manifest und damit der Kommunikationscharakter des Gelesenen, sein Wesen als Vehikel der Mitteilung.“³³

Wenn wir anhand solcher Paradigmen feststellen können, daß die strukturellen Auswirkungen der artistischen Selbstbefragung sehr verschieden sind, so handelt es sich vorerst nur um eine *typologische* Unterscheidung. Insofern die durch Autothematismen bedingten Strukturveränderungen (Kanonverletzung, „Entfiktionalisierung“) bestimmte epochale Einschnitte markieren, weisen sie zugleich eine *historische* Dimension auf. Die Gegenüberstellung von Balzac und Robbe-Grillet scheint zunächst einer These von Roland Barthes recht zu geben, der das eigentlich strukturkompromittierende metaliterarische Verfahren, das die „Seinsweise“ von Dichtung schlechthin berührt, erst für die Zeit nach Balzac geltend macht.

[. . .] la littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, mais jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé; bref, elle parlait, ne se parlait pas. Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double: à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature.³⁴

33 Bernd Dauer, *Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet's und Michel Butors*, Heidelberg 1976. Vgl. S. 102.

34 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964. Vgl. S. 106.

In der Tat gelangt Balzac über eine „mise en abyme“ der „figures“, sofern man darunter bestimmte stilistische (rhetorische) Verfahrenswesen und Klischees gewordene Inhalte versteht, nicht hinaus. Eine „ontologische“ Dimension, wie sie bei Robbe-Grillet vorhanden ist, läßt sich kaum nachweisen. Trotzdem dürfte es dem kundigen Literaturhistoriker nicht allzu schwer fallen, den Strukturalisten in der Frage der historischen Bindung des Phänomens („depuis cent ans“; „ébranlements de la bonne conscience bourgeoise“) hier zu widerlegen. Auffallend ist die Parallele zur deutschen Frühromantik und zu gewissen Erscheinungsweisen der *romantischen Ironie*, die übrigens mit der Definition von Barthes gar nicht schlecht umschrieben wäre. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die sich selbst potenzierende und somit sich hinterfragende Kunst insbesondere die dramatischen Produktionen der Frühromantik wesentlich bestimmt hat. Die auf destruktive Weise kunstbewußten, zur poetologischen Funktion abstrahierten Dramenfiguren Tiecks sind anschauliche Beispiele für eine Verlagerung des Sinnpotentials der Literatur in den Medialbereich des ästhetischen Darstellens und Wahrnehmens. Zwar ist eine genetische Verbindung zwischen frühromantischer literarischer Praxis und romantischer Kunsttheorie schwer nachweisbar, doch drängen sich die Äußerungen Friedrich Schlegels zur „Poesie der Poesie“ (*Athenäum-Fragmente*) in diesem Zusammenhang geradezu auf. „Die romantische Poesie“, so heißt es im 116. Fragment, „ist eine progressive Universalpoesie“. Sie kann „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“. Das 238. Fragment ergänzt diesen Gedanken unter dem Aspekt der Transzendentalpoesie. Letztere präsentiert sich, kommunikationstheoretisch gesprochen, als eine das geschlossene poetische Kommunikationssystem in Richtung auf ein sekundäres (tertiäres usw.) System transzendierende Poesie. Sie läßt so den poetischen Aussageakt thematisch werden, stellt „das Produzierende mit dem Produkt“ dar (und ist daher „kritisch“); sie will „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“.³⁵

Es ist hier nicht Raum für eine ausführlichere paradigmatische Untersuchung, doch findet man strukturelle Entsprechungen insbesondere in den Komödien Tiecks, im *Gestiefelten Kater*, in der *Verkehrten Welt* und im *Zerbino*.³⁶ Auch soll der Schlegel'sche Dichtungsbegriff, der komplizierter ist als es hier den Anschein haben mag, nicht global für autothematische Techniken annektiert werden; die oben zitierten

35 Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Zweiter Band, Erste Abt., München 1967. Vgl. S. 182 und 204.

36 Von einer romantischen „Interesselosigkeit“ im Sinne Schlegels kann freilich bei Tieck nicht die Rede sein. Auch seine Werke müssen vor dem Hintergrund bestimmter literarischer Entwicklungen betrachtet werden. So will z.B. Tiecks ironisches Wort von der „vernünftigen Illusion“, in die man (im *Gestiefelten Kater*) nicht hineingelangen kann, vor der Folie der klassizistischen bzw. rationalistischen Literaturauffassung und der davon abzuleitenden Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert verstanden sein.

Kategorien illustrieren jedoch ein literarisches Verfahren (eventuell auch eine Literaturauffassung), das eine deutliche Tradition besitzt und nicht erst in der historischen Umgebung des modernen „homme structural“ (Barthes) beginnt. Die bisher erwähnten Beispiele lassen nicht auf einen einmaligen, wenn auch allmählich vollzogenen Umbruch in der literarischen Entwicklung (von „Literatur“ zu „Metaliteratur“) schließen, sondern auf eine Erscheinung, die – zwar mit unterschiedlicher Intensität und nicht immer in gleicher Weise strukturverändernd – *periodisch* wiederkehrt. Dabei scheint ein Gesetz wirksam zu werden, das das Prinzip der Konfrontation auf einem anderen Niveau gleichsam wiederholt. Grundsätzlich besteht die herabsetzende Funktion von autothematischer Dichtung in Bezug auf *alle jeweils vorausgegangenen* und zumindest subjektiv (das heißt aus der Sicht des reagierenden Autors) nicht mehr gültigen literarischen Traditionen. Darüber hinaus läßt sich beobachten, daß Werke mit metaliterarischen Strukturen insbesondere oder vermehrt auf jene Perioden folgen, die ein ausgeprägtes *normatives* Kanonbewußtsein aufweisen: als da sind die Klassik, die rationalistische Aufklärung oder der Realismus des 19. Jahrhunderts. Mutatis mutandis gilt: In solchen Epochen sind Autothematismen wegen ihrer Tendenz, kohärente Wirklichkeitsstrukturen und mimetische Darstellungsweisen infrage zu stellen, relativ selten anzutreffen. Wo im Rahmen dieser Strömungen autothematische Dichtung dennoch erscheint, sind ihr, wie das Balzac-Beispiel deutlich macht, fiktionale Grenzen gesetzt. Nicht ohne Grund ist gerade die deutsche Romantik – und das gilt mit Einschränkungen für alle mehr oder weniger antirationalistischen europäischen Strömungen – für das Phänomen der artistischen Selbstreflexion besonders empfänglich.

V. Zwischen *Tabula rasa* und *Innovation*

Viel ist über das Problem der „Negativität“ in der Kunst gesprochen worden. Weniger über ein besonderes Kapitel dieses Problems: das Verhältnis von Produktion und Destruktion in autothematischer Dichtung. Ist einerseits die zerstörerische Wirkung literarischer Selbstbefragung leicht nachzuweisen, so läßt sich andererseits nicht ohne weiteres entscheiden, ob aus der Antithese von Produktion und Destruktion neue Kunst gleichsam dialektisch hervorgeht, also Kunst innovierbar wird qua autothematisches Verfahren.

Unsere komparatistische Perspektive führt uns in diesem Zusammenhang zunächst noch einmal zur deutschen Romantik zurück. Denn das Paradox von künstlerischem Schaffensprozeß und gleichzeitiger „Annihilation“ des Produzierten war den Romantikern nicht nur ein Begriff, sie setzten es in autothematismen Texten in konkrete ästhetische Selbstmordspiele um. Dabei wird Kunst – wie bei Tieck – in ihrer rein destruktiven Funktion thematisch, was mehr ist als nur eine Nuance, denn so verzichtet sie explizit auf einen kreativen oder spezifisch innovativen Anspruch. Dergleichen kann man in Tiecks Komödie *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem*

guten Geschmack beobachten, wo der Held das artistisch Gestaltete auf einen historischen Nullpunkt vor Beginn des dramatischen Schaffensprozesses glaubt zurückverwandeln zu können:

Durchdringen will ich durch alle Szenen dieses Stücks, sie sollen brechen und zerreißen, so daß ich entweder in diesem gegenwärtigen Schauspiel den guten Geschmack antreffe, oder wenigstens mich und das ganze Schauspiel so vernichte, daß auch nicht eine Szene übrig bleibt.³⁷

Diese Strategie, Gestaltetes „wieder in sein Nichts zurückkehren“ zu lassen, ist zwar vordergründig als polemischer Einspruch gegen unliebsame literarische Entwicklungen der Zeit zu werten, beinhaltet indes zugleich eine kritische, zum „poetischen Nihilismus“ tendierende Einschätzung des Künstlerischen schlechthin. Solange man diese negativen Tendenzen als ein reines Strukturproblem betrachtet, kann man sagen, daß die Romantik bestimmte Entwicklungen in der autothematismen Literatur des 20. Jahrhunderts vorweggenommen hat. Es erweist sich jedoch als notwendig, das Phänomen wenigstens andeutungsweise in seiner aktuellen Bedeutung, das heißt in seinem Bezug zur geschichtlichen Umwelt zu hinterfragen. Denn die in solchen Texten wirksam werdende Negativität kündigt nicht nur von einer auf die Literatur selbst bezogenen Konfrontation, sondern darüber hinaus von einer gestörten Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit überhaupt. In einer Phänomenologie von Erscheinungsweisen der „Entfremdung“ fände die literarische Selbstdarstellung, unter diesem Aspekt schon eher als artistisches Rückzugsgefecht verstehbar, ihren zumindest vorläufigen Platz. Der Umstand, daß sie auf einem destruktiven Prinzip beruht, Kategorien wie „Kohärenz“, „Kausalität“, „Ordnung“, „Harmonie“ verneint, macht sie offenbar jenen als Kunstform genehm, die glauben, daß zu einer ungeordneten Welt, zu einem „Universum in der Krise“ auch eine Krisenliteratur gehört. Zeigt sich im Konflikt mit literarischen Instanzen ihre negative Poetik, so äußert sich im Konflikt mit tradierten Wirklichkeitsvorstellungen ihre spezifische Weltanschauung:

Das wäre also zunächst die Ablehnung des analogen Vokabulars und des überlieferten Humanismus, was die gleichzeitige Ablehnung der Idee der Tragödie und jeder anderen Idee bedeutet, die zum Glauben an eine tiefe und höhere Natur des Menschen oder der Dinge (und der beiden zusammen) führt, kurz eine Ablehnung jeder vorherbestimmten Ordnung.³⁸

In der Auseinandersetzung mit dem humanistischen Erbe gewinnt autothematismen Dichtung dadurch eine weltanschauliche Dimension, daß sie ein von der überlieferten Literatur behauptetes Ordnungsgefüge im Angriff auf die literarischen Grundmuster mit anvisiert. Dies ist nicht allein die Strategie des eben zitierten Robbe-Grillet, sondern bestimmt zum Beispiel auch den geistigen Hintergrund der metaliterarismen Produktionen Ionescos oder Uwe Johnsons.

In Ionescos *Victimes du Devoir* bezeichnet das „Devoir“ zunächst ein geschlossenes klassisches Ordnungssystem, das heißt bestimmte ethische Normvorstellungen und davon abhängige dramenanalytische Aporien, die das Handlungsschema, die Per-

37 Ludwig Tieck's *Schriften*, Bd. 10, Berlin 1928, S. 329.

38 Alain Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*. München 1965. Vgl. S. 76–77.

sonenführung u.ä. betreffen. Dieses „Devoir“ als konstruktiver Impuls menschlichen Kunstwillens wird indes als sinnlos entlarvt und dem Prinzip der Nicht-Kohärenz, der Dekomposition, ja der Nicht-Semantik geopfert. Die vom Autothematismus gelenkte „Pseudo“-Form des Stückes, die auf eine Destruktion des „Dramatischen“ hinausläuft, wird so Ausdruck einer negativen menschlichen Seinserfahrung, einer Weltsicht, die mit dem Wort vom „metaphysischen ‚état zéro‘“ durchaus angemessen wiedergegeben ist.³⁹

Anders verhält es sich auf den ersten Blick mit Johnsons *Das dritte Buch über Achim*,⁴⁰ insofern hier die Exemplifizierung eines geschichtlichen Sujets versucht wird. Und in der Tat enthält der Roman eine realistische Schicht, die ihn mit Ionesco nicht ohne weiteres vergleichbar macht. Die Parallele ergibt sich erst unter dem übergreifenden Aspekt der Ablehnung einer anthropozentrisch gegliederten Romanwelt (bzw. Dramenwelt). Der Johnson-Roman betreibt die Disqualifizierung präfixierter Wirklichkeitsvorstellungen, alles deutet auf Unverbindlichkeit hin, auf ein „Es hätte auch anders sein können“. Entwickelt werden nicht Personen und Ereignisse, sondern Weisen der Wahrnehmung, wobei die Unmöglichkeit des einsinnigen Erfassens von Wirklichkeit, ja sogar ihrer Darstellbarkeit schlechthin thematisch wird.⁴¹ Auch diese als Beschreibung einer Beschreibung aktualisierte literarische Selbstreflexion entwickelt somit eine destruktive Potenz, sei es durch ihre antithetische Bezogenheit auf die Romantradition oder sei es aufgrund des Zugeständnisses, daß die heutige – desolate – Wirklichkeit sich einer ungebrochenen Darstellung entzieht.

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Vergangeheit wird daher zu einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Das beinhaltet dann allerdings auch, zumindest für die Adepten der „Entfremdungs“-Theorie, daß autothematische Dichtung kein zur reinen Negation tendierender, sondern ein künstlerisch produktiver Akt ist. Die Thematisierung des Kunsterlebnisses vollzieht sich, für den Autor ebenso wie für den Rezipienten, in dreifacher geschichtlicher Perspektive. Sie ist auf eine Vergangeheit ausgerichtet, indem sie traditionelle Kanons antithetisch „verarbeitet“. Sie setzt sich mit der Gegenwart auseinander, indem sie auf eine entfremdete Welt (gemessen an einer Poetik des „offenen Kunstwerks“) mittels adäquater beziehungsweise (gemessen an der „Mimesis“-Poetik) mittels defizienter Gestaltungsmittel reagiert. Sie entspringt aber auch einem futuristischen Denken, dem Glauben an die Evolution von Literatur, an die kulturelle Entwicklungsfähigkeit überhaupt. Besonders greifbar wird dieser dialektische Kreislauf von Produktion, Automatisierung, Destruktion und neuer Konstruktion bei den Stoffbearbeitern,

39 Vgl. Hedwig Junker, *Drama und „Pseudodrama“*, Frankfurt 1971, S. 134.

40 Frankfurt, 2. Aufl. 1975.

41 Hiervon zeugen Formeln wie „A. Nun wollte Karsch nicht alle zehn Radfahrerjahre nacheinander beschreiben [...] B. Oder nicht den Anfang hinter das Gegenwärtige gesetzt [...] C. Ein anderes Verfahren [...] D. Oder physiologisch [...] E. Oder als Film [...] F. Oder als Anekdote [...] G. Oder noch anders [...] H. Oder gar nicht [...] I. Wieviel Buchstaben hat das Alphabet.“ (Vgl. a.a.O., S. 238–252).

die bewußt von früheren Bearbeitungen und den darin sich ausdrückenden ästhetischen und inhaltlichen Normen abheben.

VI. Literatur „ohne Thema“?

In Anbetracht dieser dialektischen Struktur, die das einzelne autothematische Werk in Richtung auf andere Werke, andere Lösungen, Strukturen und Kontexte transzendiert, wundert es nicht, daß die Metaliteratur in Theorien des „offenen Kunstwerks“ besondere Berücksichtigung findet. Insofern dieses Interesse (vgl. die Rezeption Robbe-Grilletts durch Umberto Eco⁴²) vor allem auf ihre tektonischen Eigenschaften zurückzuführen ist, das heißt sich weitgehend auf Gestaltfragen konzentriert, setzen sich beide, die ihre Gestaltungsprobleme zur Schau stellende autothematische Literatur und die sie protegierende Kritik, dem Vorwurf des „Formalismus“ aus. Hier wird einerseits ein Methodenstreit auf dem Rücken einer bestimmten Literaturform ausgetragen, andererseits ist dieser Form selbst eine Kunstauffassung implizit, die sowohl den „Gralshütern des Abendlandes“ als auch den „kommunistischen Kulturfunktionären“ (Enzensberger) verdächtig scheint. Die insbesondere von der marxistischen Literaturkritik aufgestellte Alternative, wo Literatur von sich selbst spricht, kann nicht vom Menschen die Rede sein,⁴³ ist in der Tat eine Scheinalternative. Nicht nur, weil der in autothematischen Werken thematisierte Konflikt zwischen „geheiligten“ Kunstformen und „entfremdeter“ Wirklichkeit ein eminent gesellschaftliches Problem darstellt, sondern weil, wie unter anderem Johnsons Beschreibung einer Beschreibung oder Plenzdorfs Neufassung des klassischen „Werther“ zeigen, die literarische Selbstbefragung eine gesellschaftspolitische Fragestellung konkret mit einbeziehen kann.

Andererseits bedarf es einer kritischen Einschätzung, nicht des Verfahrens an sich, sondern bestimmter Auswüchse der praktischen Umsetzung. Wir denken hier an den „reinen“ Autothematismus, der vom „dialektischen“ zu unterscheiden wäre und von den schlechten Routiniers praktiziert wird, die die „mise en abyme“ um ihrer selbst willen betreiben. Die Frage, ob dieser ständig anwachsende Trend zur literarischen Introspektion nur ein artistisches Scheingefecht jener darstellt, die „kassieren möchten, daß sie nichts zu sagen haben“ (Enzensberger) oder ob dergleichen Produkte tatsächlich eine *kritische*, hermeneutisch auf die Seinsweisen von Kunst bezogene Funktion übernehmen, kann sicherlich nicht im Rahmen eines allgemeinen literaturkritischen Verdikts über autothematische Dichtung entschieden

42 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1973.

43 Vgl. die entsprechenden marxistischen Thesen von Sandauer – autothematische Dichtung sei ein Signum „bürgerlicher Dekadenz“, „mental“ statt „sachbezogen“, eine Kunst „ohne Thema“ (a.a.O., S. 65ff.) – oder von Zolkiewski – hier spräche „Literatur über Literatur, nicht über die Welt“ (in: E. Dieckmann und M. Janion (Hrsg.), *Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart*, Berlin 1976, S. 236).

werden. Dies läßt sich nur paradigmatisch erproben. Auch ist die Grenze zwischen „Kunstertrümmerung“ und emanzipatorischem Ansatz nicht immer deutlich ziehbar. Gern betrachtet man erstere als notwendige Bedingung für eine „Fortschreibung“ von Kunst. Diese Logik scheint uns – abgesehen von dem freiwilligen Verzicht auf die hinter uns liegenden künstlerischen Werke – schon deshalb nicht akzeptierbar, weil sie zum Schematismus im kulturellen Denken und damit in der Tat zum Tod jeglicher Kunst führen muß.

Summary

The process-like character of literary production and reception is particularly manifest in „autothematic“ literature. We can find the beginnings of a theoretical explanation for this form of the literary shaping of consciousness among the Russian formalist critics, who view the „laying bare of the artist's craft“ as a means of and precondition for innovation in literature. Literary self-representation can be understood as a form of artistically shaped literary history, as a periodically recurrent reaction to an automatized and canonically secure literature. The immanent reflection on the renewal of art also determines the social relevance of autothematic, „self-questioning“ artworks. The criticism, raised not only in the Marxist camp, that a literature which speaks about itself (instead of speaking about the world) is a literature „without a subject“ cannot therefore be upheld when formulated in these general terms.

Literatur

Primärliteratur

- Balzac, H. de: *La muse du département (La Comédie humaine, Bd. IV)* Paris (Pléiade) 1976.
 Gide, A.: *Journal 1889–1939*, Paris 1948.
 Johnson, U.: *Das dritte Buch über Achim*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1975.
 Robbe-Grillet, A.: *Die Jalousie oder die Eifersucht* (Dt. Ausg. Reclam), Stuttgart 1966.
 Schlegel, Fr.: *Athenäum-Fragmente*, Kritische Ausgabe, Zweiter Band, Erste Abt., München 1967.
 Tieck, L.: *Schriften*, Bd. 10, Ausg. Berlin 1928.
 Walser, R.: „Minotaurus“, in: *Text und Kritik* 12, S. 13–14.

Forschung

- Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1972.
 Balzeran, E.: „Perspektiven der ‚Perzeptionspoetik‘“, in: A. Flaker und V. Zmegac (Hrsg.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, Kronberg 1976, S. 186–210.
 Barthes, R.: *Essais critiques*, Paris 1964.

- Dällenbach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
 Dauer, B.: *Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet's und Michel Butors*, Heidelberg 1976.
 Eco, U.: *Das offene Kunstwerk*, Dt. Ausg. Frankfurt 1973.
 Fish, S.: „Literatur im Leser: Affektive Stilistik“, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1976, S. 196–227.
 Gehlen, A.: *Zeit-Bilder*, Frankfurt a.M. 1960.
 Leibfried, E.: *Identität und Variation. Prolegomena zur kritischen Poetologie*, Stuttgart 1970.
 Iser, W.: *Der implizite Leser*, München 1972.
 Jauf, H. R.: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 126–162.
 Junker, H.: *Drama und „Pseudodrama“*, Frankfurt a.M. 1971.
 Meyer, H.: *Das Zitat in der Erzählkunst*, 2. Aufl. Stuttgart 1962.
 Riha, K.: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart 1971.
 Robbe-Grillet, A.: *Argumente für einen neuen Roman*, Dt. Ausg. München 1965.
 Rüdiger, H.: „Klassik und Kanonbildung – zur Frage der Wertung in der Komparatistik“, in: H. Rüdiger (Hrsg.), *Komparatistik – Aufgaben und Methoden*, Stuttgart 1973, S. 127–144.
 Sandauer, A.: *Lyrika i logika* (Lyrik und Logik), Warschau 1969.
 Schmeling, M.: *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*. Rheinfelden (VVA Gütersloh) 1977.
 Šklovskij, V.: *Theorie der Literatur*, Frankfurt a.M. 1966.
 Šklovskij, V.: „Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren“, in: J. Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München 1961, S. 37–121.
 Schöpp, J. C.: „It's these interruptions that make it a story oder von den Unmöglichkeiten fiktionalen Erzählens im Neuen Roman“, in: *Arcadia* 11, 1976, S. 139–149.
 Tynjanov, J.: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt a.M. 1967.
 Zolkiewski, S.: „Modelle der Gegenwartsliteratur in ihrem frühen Entwicklungsstadium“, in: E. Dieckmann und M. Janion (Hrsg.), *Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart*, Berlin 1976, S. 223–241.